

# АХМАТОВСКИЙ СБОРНИК

1



Париж  
1989

# АХМАТОВСКИЙ СБОРНИК



**К 100-летию  
со дня рождения  
Анны Ахматовой**

BIBLIOTHÈQUE RUSSE DE L'INSTITUT D'ÉTUDES SLAVES

Tome LXXXV

**ANNA AKHMATOVA:  
RECUEIL D'ARTICLES**

**1**

Editeurs:  
Serge Deduline  
(Paris)  
et  
Gabriel Superfin  
(Munich)

Paris  
Institut d'Études slaves  
9, Rue Michelet (VIe)  
1989

РУССКАЯ БИБЛИОТЕКА ИНСТИТУТА СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ

Том LXXXV

# АХМАТОВСКИЙ СБОРНИК

1

Составители  
Сергей Дедюлин  
*(Париж)*  
и  
Габриэль Суперфин  
*(Мюнхен)*

Париж  
Институт славяноведения  
1989

Составители  
глубоко благодарны  
издательствам  
«LA PRESSE LIBRE» и «YMCA—PRESS»,  
а также руководству газеты  
«Русская мысль»  
за решающую помощь  
в издании этого сборника.

В оформлении обложки использован силуэт Анны Ахматовой  
работы Дмитрия Бушена.

Набор: Соня Сорокина.  
Корректурa: Татьяна Любич.

Склад издания:  
«LES ÉDITEURS RÉUNIS»  
11, Rue de la Montagne Sainte-Geneviève  
75005 Paris

© Institut d'Etudes slaves, Paris, 1989

ISSN 0078-9976  
ISBN 2-7204-0243-5

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>В.Н.Топоров</b> ( <i>Москва</i> ) Об одном письме к Анне Ахматовой .....	13
--	----

### СТАТЬИ

<b>Александр Аникин</b> ( <i>Новосибирск</i> ) Ахматова и Анненский. О «петербургском» аспекте темы .....	33
<b>Юрий Молок</b> ( <i>Москва</i> ) «Как в зеркало, глядела я тревожно...» (Этюд к первой главе иконографии Ахматовой) .....	43
<b>Генрих Баран</b> ( <i>Олбани</i> ) Пасха 1917 года: Ахматова и другие в русских газетах .....	53
<b>Константин Азадовский</b> ( <i>Ленинград</i> ) Ахматова и Есенин (К истории знакомства) .....	77
<b>Татьяна Никольская</b> ( <i>Ленинград</i> ) Ахматова в оценке литературного Тифлиса (1917-1920) .....	83
<b>Мишель Никё</b> ( <i>Кан, Нормандия</i> ) Ахматова и Клычков .....	89
<b>Жорж Нива</b> ( <i>Женева</i> ) Барочная поэма .....	99
<b>Лев Лосев</b> ( <i>Ганновер, Нью-Гэмпшир</i> ) Герой «Поэмы без героя» .....	109
<b>Татьяна Цивьян</b> ( <i>Москва</i> ) «Поэма без героя»: еще раз о многовариантности .....	123

<b>Вячеслав Вс. Иванов</b> ( <i>Москва</i> ) «Поэма без героя», поэтика поздней Ахматовой и фантастический реализм .....	131
<b>Анатолий Найман</b> ( <i>Москва</i> ) Опыт чтения нескольких поздних стихотворений Ахматовой .....	137
<b>Валентина Полухина</b> ( <i>Кил, Стаффордшир</i> ) Ахматова и Бродский (К проблеме притяжений и отталкиваний) .....	143
<b>Никита Струве</b> ( <i>Париж</i> ) Колебания вдохновения в поэтическом творчестве Ахматовой .....	155

## ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

Из ахматовских материалов в архиве Гугеровского института <i>Публикация Лазаря Флейшмана (Стэнфорд)</i> .....	165
О финском доме Ахматовой <i>Сообщение Бена Хеллмана (Хельсинки)</i> .....	195
Неизвестное стихотворение Цветаевой <i>Публикация Александра Сумеркина (Нью-Йорк)</i> .....	199
К истолкованию стихотворения Ахматовой «Всем обещаньям вопреки...» <i>Сообщение Вячеслава Вс. Иванова (Москва)</i> .....	203
Анна Ахматова в дневниках Л.В.Шапориной <i>Публикация Валерия Сажина (Ленинград)</i> .....	205
Глазами итальянской писательницы <i>Публикация Ольги Обуховой (Болонья)</i> .....	215
Диалог поэтов (Три письма Ахматовой к Бродскому) <i>Публикация Якова Гордина (Ленинград)</i> .....	221
Встречи с Ахматовой, или Как я начал переводить стихи <i>Сообщение Жан-Марка Бордые (Пуатье)</i> .....	225

## РЕЦЕНЗИИ

<b>Наталья Горбаневская</b> ( <i>Париж</i> )	
Ее голос .....	233
<b>Самуил Лурье</b> ( <i>Ленинград</i> )	
Помилование .....	245
<b>Роман Тименчик</b> ( <i>Рига</i> )	
К вопросу об источниках для жизнеописаний Гумилева и Ахматовой .....	251

## ВОСПОМИНАНИЯ

<b>Михаил Мейлах</b> ( <i>Ленинград</i> )	
Заметки об Анне Ахматовой .....	257



1889 — 1989





**В.Н.Топоров**  
(Москва)

## ОБ ОДНОМ ПИСЬМЕ К АННЕ АХМАТОВОЙ

Столетие со дня рождения Ахматовой доставляет повод для подведения итогов ее творческого пути (внутренний аспект проблемы) и того, как на разных его отрезках воспринимался он и читающей публикой и тем узким кругом, который был наиболее профессиональным толкователем поэзии Ахматовой, определявшим ее оценку в соответствии с наиболее серьезными историко-литературными критериями (внешний аспект). Со дня смерти поэта прошло без малого четверть века, и парадоксальность посмертной судьбы состоит в том, что за эти годы читатель (во всяком случае в отечестве поэта) узнал чуть ли не больше нового, чем за предыдущие четверть века, когда Ахматова жила, писала и даже, хотя и весьма ограниченно, печаталась.

За годы, прошедшие после смерти Ахматовой, ее новые для читателя стихи и проза продолжали относительно регулярно появляться в печати, и теперешняя столетняя годовщина практически отмечает ту временную грань, когда с достаточными основаниями можно сказать, что в целом весь корпус ахматовских текстов стал достоянием читателя. Разумеется, сказанное не позволяет забыть о том, что достаточно надежное, критически точное и полное собрание сочинений Ахматовой, хотя бы отдаленно приближающееся к типу «академического», отсутствует; что эпистолярное наследие Ахматовой представлено в публикациях очень слабо; что даже не решены (и только начинают ставиться) многие принципиальные вопросы эдичионного характера (это особенно относится к «Поэме без героя» и соприсутствующим ей текстам — как стихотворным, так и прозаическим). И тем не менее только сейчас (учитывая и некоторые приуроченные к юбилею издания) можно сказать, что круг текстов Ахматовой как некое целое

стал известным и в принципе доступным, и первый долг поэту, пока скорее «количественный», заплачен.

Но отмечаемый сейчас юбилей не только повод для подведения итогов творчества великого поэта, но и *и м п е р а - т и в* (тем более настоятельный и повелительный, чем больше было упущено ранее и чем мучительнее были обиды, нанесенные поэту), который обращает исследователя к насущной теме — *у р о к и А х м а т о в о й*. Понятно, что частично на этот вопрос пытались ответить и раньше, и кое-что было предугадано или прочувствовано, хотя минимальность временного зазора между ахматовской поэзией и ее критическим, литературоведческим, лингвистическим истолкованием («ахматоведение» родилось практически в первое же десятилетие ее творчества, и в этом смысле его появление совпало с формированием образа и признаков ахматовской поэзии в кругу довольно «продвинутых» читателей и слушателей) препятствовала созданию того интервала, который позволяет не только ставить, но и решать проблему «уроков» творчества писателя, ибо определение-извлечение уроков всегда предполагает соотнесение двух явлений — творчества данного поэта и общего движения того составного и многокомпонентного целого поэзии, которое образует объект литературоведения и которое, будучи «остановлено» в любом месте и в любой момент своего движения, как бы освещает две перспективы, «раскладывается» на два параметра — историко-литературный диахронический и «актуальный» синхронический. Также понятно, что и сейчас, когда указанный выше «временной зазор» уже достаточен, ответ на тему об уроках Ахматовой не может быть дан с нужной полнотой и глубиной, поскольку сама эта тема предполагает ту меру синтетичности, которая обеспечивается только достаточным объемом аналитических исследований.

«...И смерть Лозинского каким-то образом оборвала нить моих воспоминаний. Я больше не смею вспоминать что-то, что он уже не может подтвердить», — писала Ахматова. Здесь смерть закрывает некий до того органически развертывающийся ряд преемственно связанных друг с другом явлений. В случае Ахматовой произошло нечто другое: ее смерть *о т к р ы л а* некую новую ситуацию в стратегии исследования ее творчества. С одной стороны, для исследователя исчезла даже потенциальная возможность сверки своих наблюдений и вытекающих из них результатов с тем, что думает автор. С

другой стороны, то же печальное событие как бы сняло с исследователя груз ответственности за свои заключения: верховная санкция поэта, тоже, впрочем, потенциальная, теперь уже не могла выступать как механизм обратной связи или реализация «сенаторской» функции последнего слова поэта. Поэтому именно март 1966 года стал важнейшим рубежом в ахматоведении. Конечно, за прошедшие с этой даты годы сделано многое — выдвинуты глубокие идеи и открыты до того не известные принципы организации текста, сделано большое количество частных находок, за многими из которых обнаруживается действие общей силы, единого творческого принципа; дешифрованы многие из «третьих, седьмых и двадцать девярых» смыслов; расчищены старые «Holzwege» и открыты новые горизонты. Несомненно, что вместе с этим сделано немало слишком гипотетических, а иногда и безответственных выводов. Сравнивая этот последний этап ахматоведения с предшествующими ему, легко заметить, что различия между ними определяются не степенью профессиональности и одаренности исследователей и даже не появлением нового материала, а возникновением со смертью поэта некоей новой ситуации. Новизна условий состоит в том, что теперь нужно было взять на себя всю полноту ответственности: автор уже ничем помочь не мог, и нужно было отправиться на выучку к поэтическому тексту, к его «темному языку», если только, разумеется, исследователь, обращаясь к нему, готов был бы сказать вслед за Пушкиным — *Я понять тебя хочу, // Смысла я в тебе ищу...* Добровольность принимаемой на себя ответственности и полное доверие к тексту как не просто к главному, но, по сути дела, к единственному источнику исследования, объясняют, чем отличается этот период ахматоведения от «начального», отмеченного работами Жирмунского, Эйхенбаума, Виноградова и др. — очень ценными, но в основном, пожалуй, все-таки не выходящими за пределы описательного, так сказать, «опознавательного-классифицирующего» метода. Шаблоны, мерки, парадигмы были уже готовы. Нужно было приложить их к новому материалу. Конечно, это требовало не просто умения, трудолюбия, добросовестности, но и искусства, вкуса, постоянного внимания к соблюдению нужного масштаба. Но все-таки при всей несомненной полезности этих научных исследований они имели дело со своего рода «surface structure» и не претендовали на экспликацию глубинных смысловых структур, которые, собственно, и образу-

ют подлинное средостение между «структурами» поэта и его текста. Не случайно, что статья Н.В.Недоброво о стихах Ахматовой в «Русской мысли» за 1915 год, не принадлежавшая к жанру «научно-исследовательских», была расценена ею как лучшее из того, что было о ней написано за полвека. Почти болезненные переживания Ахматовой в последние годы ее жизни, связанные с тем, что критики не пишут о ее поэзии или пишут не так, объясняются не только и не столько естественной слабостью поэта, окруженного стеной молчания и нуждающегося в собеседнике, сколько именно сознанием утраты читателем, критиком, исследователем кода ее «теперешней» поэзии, без знания которого и смысл ее обречен оставаться замкнутым в самом себе. Главное достижение «последахматовского» ахматоведения состоит как раз в том, что исследователи, поняв поэтический текст как «обучающее» устройство, усвоили принципы его организации и в значительной степени раскрыли основные типы кодирования. В лучших работах об ахматовской поэзии исследователь, прошедший через текст и запомнивший его уроки, занимается выстраиванием некоего научно-аналитического аналога художественно-синтетическому целому, реализуемому в конкретных текстах. И чем большей степени конгруэнтности между этими двумя сферами удастся достичь, тем больше уверенности в том, что выбранный путь дешифровки надежен, тем больше диагностическая роль каждого распутанного узла, тем полнее определяется парадигматическая и синтагматическая структура поэтического универсума Ахматовой. В этом контексте тема «уроки Ахматовой», помимо того смысла, который естественно возникает в связи с этой темой применительно к любому другому большому писателю, имеет и другой смысл — «трудные уроки» и даже третий — уроки, которые, будучи творчески усвоены, делают и исследователя как бы соучастником поэтического творчества, проходящим тот же путь, что и поэт, но в ином направлении, и умеющим записывать плоды поэтического творчества языком науки.

Четыре типа задач можно выделить как центральные с точки зрения ахматовского поэтического наследия и в контексте темы уроков Ахматовой: 1. Подготовка критического текста собрания сочинений; 2. Исследования биографии поэта, но не только в узко-эмпирическом плане, но и как реконструкция тех «жизненных» структур поэта, которые воплощены в его текстах, соотнесены друг с другом и позволяют

говорить о двусторонней зависимости между ними, об их «взаимопереводимости» и, следовательно, о соответствующих дальнейших выводах; 3. Исследования структуры поэтического текста; 4. Построение историко-литературной (может быть, и потенциально-теоретической) перспективы поэзии Ахматовой. Эта последняя задача шире, чем поиск поэтической генеалогии. Она предполагает изучение не только предшествующих «родственных» линий, но и определение места данного поэтического типа в синхронном контексте и, более того, отношение к «младшим» поэтическим линиям, тяготеющим к данному типу, отталкивающимся от него или просто его игнорирующим.

Последний круг вопросов (отношение к «младшим» линиям) получает дополнительный ценный источник в виде публикуемого ниже литературного документа — письма поэта Ивана Игнатова Ахматовой, предвещающего предстоящую публикацию сборника его стихов.

Здесь уместен ряд разъяснений. Лишь близкие люди знали, что Дмитрий Евгеньевич Максимов, исследователь русской литературы начала века (прежде всего Блока, Андрея Белого и др.), писал стихи. В последние годы жизни Д.Е.Максимова этот круг несколько расширился, поскольку стихи разных лет были собраны воедино и систематизированы. Автор знакомил с ними друзей, некоторых коллег, учеников, но в этом случае пределы узкого круга не были преступлены. Автор, обозначивший себя как *Составитель*, во вступительной заметке к сборнику пишет: «В этот переплет входит основная часть уцелевших стихотворений моего товарища и бывшего сослуживца Ивана Игнатова. Первые из них относятся к середине 20-х годов, последние — к 80-м. Многие отделены от соседних месяцами и даже годами. Я пытался систематизировать стихотворения Игнатова, которые он хранил у себя в беспорядке, не датировал и почти никому не давал. Собранные в эту тетрадь стихотворения я разделил на несколько групп-периодов, а внутри каждой группы, поскольку это было возможно, расположил, соблюдая относительную хронологию. Последний сборный отдел («Приложение») нуждается в особом пояснении. Читая мне стихотворения, которые я отнес впоследствии к этому отделу, Игнатов говорил: «Это не в счет». В самом деле, эти стихи выпадают из строя лирических опытов автора. Вероятно, сам Игнатов не стал бы их печатать. Есть и такие ранние (например, «Повесть»), с которыми он в

зрелые годы уже не мог ужиться, даже как с прошлым. И все-таки хочется, чтобы и они не были потеряны, не затерялись бы в волнах, как бутылка, брошенная с корабля».

Отношения *Составителя* и *Автора*, освященные традицией и — ближайшим образом — хорошо знакомой историей Издателя и Ивана Петровича Белкина, тем не менее отличны от нее. *Составитель* готов кое в чем нарушить предполагаемую им волю *Автора*. Он знает некоторые его слабости и, между прочим, какую-то неокончателность его прижизненных решений, известную неопределенность намерений в ситуации последнего выбора — последнего слова о своих стихах. Сборнику предшествует «Опыт предисловия», где *Автор*, много переживший и передумавший, а теперь собравшийся сказать вдруг что-то самое важное о своих поэтических занятиях, слишком горячится и торопится, пожалуй, он излишне полемичен и монологичен, он — «сам по себе», как мечтатели раннего Достоевского, но ему нужно высказать себя, не без эффективности, прежде всего неведомому ему читателю, которому (*Автор* боится этого) его стихи могут и не понадобиться. Отсюда — общее впечатление несбалансированности, нервозности, даже вызова читателю: эти стихи вообще не для него, *Автор* — не литератор, а писание стихов на досуге — что-то вроде вышивания по тюлю гоголевского губернатора. Но и это еще не последнее слово *Автора*. В очередной раз он не может удержаться, и в Постскрипту («Написано недавно») ему снова приходится возвращаться к той же теме, но уже по-иному:

«Дополняя приведенное выше предисловие, позволю себе впасть в противоречие с ним. Признаюсь честно: в этом предисловии шевелится полуправда. Мне все-таки хочется, чтобы эти стихи прочитали не только коты и звездные обитатели, но и соседи по жизни. Думая на эту тему, решаюсь напомнить об одном трюизме. Конечно, лирические стихи, если они сродни настоящей лирике, пишут из души и о душе тех, кто их пишет. Но, честное слово, сюжеты и ситуации в стихах нельзя выводить из биографии их авторов. Пожалуйста, не судите по этим строчкам о неизвестной вам жизни писавшего их. Пожалуйста».

Центром всех идей-образов, на которых сосредоточена мысль *Автора* в предисловных частях сборника стихотворений, оказывается душа, и стихи Игнатова не поэзия чувства и «сердечного воображения», а поэзия души — ее нечелове-

ческих страданий, мужества и долга, правды и трезвости. И именно с этими достоинствами связана еще одна особенность этих стихов, по поводу которой Автору и пришлось объясниться в «Письме Анне Андреевне Ахматовой на тот свет», которое впервые публикуется ниже. Пишущий эти строки глубоко признателен Заре Григорьевне Минц за возможность пользоваться текстом «Письма». Следует подчеркнуть, что формально это «Письмо» не входит в собрание стихов, но по существу оно от них неотделимо как авторский автокомментарий, объяснение и себя и своих стихов, и поэтому его присоединение к сборнику стихотворений при публикации, если и не необходимо, то, по меньшей мере, весьма желательно.

Подробнее о поэзии Игнатова см. в статье автора «Стихи Ивана Игнатова. Представление читателю», печатаемой в «Блоковском сборнике» (вып. VIII. Тарту, 1989, 22-43).

\* \* \*

## ПИСЬМО АННЕ АНДРЕЕВНЕ АХМАТОВОЙ НА ТОТ СВЕТ

Дорогая Анна Андреевна,  
страшно думать, что Вас нет на свете. Но знаю твердо: Вы непрерываемо присутствуете в нашей еще продолжающейся жизни. И может быть, Вы еще нужнее и дороже, чем прежде, когда мы, не ценя как должно этого дара судьбы, были рядом с Вами и общались к богатствам, которыми Вы владели. Я говорю сейчас не о чудотворном Вашем искусстве, звучащем всегда, но о том, что мы могли видеть Вас чаще, чем видели, — Вашу усталую улыбку, руки, слышать Ваш голос, низкий, медлительный, который я помню, когда он был еще молодым, легким, крылатым, взлетающим.

Я храню в сердце Ваше многолетнее доброе внимание к себе и хотел бы этим письмом возобновить прерванное общение с Вами. Хочу, пока не поздно, осторожно заглянуть в щель той двери, которая еще медлит закрыться за Вами, и сказать Вам, как живой, вдогонку, нечто важное для себя, — то, что мне не привелось в свое время договорить при наших встречах. Может быть, Вам не покажется докучным вспомнить о прош-

лом, о простом и земном. А если покажется, — простите тогда и не слушайте меня.

Анна Андреевна, дорогая, захотите ли Вы различить в полноводном потоке Вашей жизни, среди ее уже подернутых туманом пестрых впечатлений, одну из наших вечерних бесед, выпавших на мою долю за два или три года до Вашего непоправимого ухода? Вы знаете, о чем я говорю. У Вас была изумительная память даже на самое малое, и Вы сразу припомнили бы, если б можно было спросить Вас хоть по телефону, по проводу, протянутому в ту ночь, которая сейчас между нами.

Помните: в Вашей небольшой, какой-то безбытной комнате на Петроградской Стороне я читал Вам в первый и последний раз свои стихи (Вы сидели, как обычно, за Вашим маленьким, еле существующим письменным столиком). Помните ли, как горячо Вы похвалили их, вложив свою оценку в привычную для Вас форму афоризма? «Властно и самобытно», — сказали Вы тогда о моих стихах. И после паузы, где-то посередине, между этим приговором и заключительным энергичным поздравлением, прозвучала прямая и откровенная фраза, уточнявшая эту оценку и, видимо, не изменявшая ее сути: «А знаете, — неприятные стихи!» Помните эту фразу?

А затем, тогда же Вы сделали еще несколько замечаний: о следах влияния Вагинова, и совсем частных, например, о неудачном, по Вашему мнению, слове «берет» в одном из стихотворений, и еще что-то.

Почти со всем этим я молчаливо согласился, но все же уходил с сознанием, что сказал лишь часть того, что нужно было и что было мне ясно. Впрочем, многое из этого, очень многое Вы сами знали.

Да, Вы знали и знаете, Анна Андреевна, что писание стихов никогда не превращалось для меня в главное дело жизни, способное ее оправдать. История этого писания (громкое выражение!) есть нечто, почти равносильное истории его торможения, в котором экзекутором был я, а подсказчиком и распорядителем — так называемая жизнь. И тем не менее это писание, поскольку оно осуществлялось, не было для меня случайным занятием, забавой или упражнением. Оно с малыми или большими остановками и одним очень большим

перерывом проходило через всю мою жизнь, и я не мог от него отказаться, хотя я и не имел возможности печататься (не делал даже попыток).

Поэтому Ваш отзыв был мне важен. Он совпадал как-то с теми давними напутствиями-благословениями, который я получил в свое время от людей значимых в деле поэзии, например, от Вагинова и Заболоцкого. Ваша оценка подтверждала и мою личную — иногда колеблющуюся — нескромную уверенность в органичности моих лирических попыток. А в искренности Вашего отзыва я не мог сомневаться не только потому, что слышал голос, его произносивший, со всеми его неподдельными оттенками, но и потому, что этот отзыв в мое отсутствие Вы повторили и другим людям (мне рассказывали).

Что же касается самой сути Вашей характеристики моих разрозненных писаний, то мне, — как и многим другим, застигнутым критикой, — ответить нечего: не знаю, не умею посмотреть на себя извне. Импульс, полученный когда-то от Вагинова, признаю существенным для себя и память Вагинова чту, хотя отпечатки его влияния, думается, давно уже стерлись (сам Вагинов почему-то отрицал зависимость моих тогдашних стихов от его лирики).

Наиболее острая часть Вашей оценки не та, о которой я сказал (или не сказал), а другая: «неприятные стихи». На этой фразе я и хочу сосредоточить наш разговор. Фраза эта, помнится, была произнесена после того, как я прочел Вам два из последних написанных тогда стихотворений «Возвращение блудного сына» и «Он уходил со всех сторон». Ваше определение относилось прежде всего именно к ним, но, кажется, Вы могли бы применить эти слова и ко многому, возникшему в более позднее время. Этот отзыв не застал меня врасплох. В каком-то смысле я принимаю его и, конечно, совсем, совсем не смущен им и не обижен.

Я понимаю, дорогая Анна Андреевна, что в Вашей фразе нет отмены Вашего одобрения, но есть, как я уже сказал, уточнение его и отделение того, что я Вам прочел, от мира Вашей поэзии и всякой гармонической поэзии вообще.

Мои пробы имеют к этому миру лишь отдаленное от-

ношение, связаны с ним лишь в той мере, в какой «точка гармонии» не может не присутствовать в поэзии всех видов, если она поэзия.

Когда бы в моей воле и возможностях был выбор, я предпочел бы для себя и для других поэзию, которая подчиняется духу гармонии и жизнеутверждения. Искусство хочет жизни. Оно призвано, задумано возвышать или облегчать и осуществляет этот замысел даже в том случае, если ведет нас по тяжелым, каменистым дорогам. Утверждение гармонии, акт духовного преодоления («катарсис») есть проявление той же борьбы с мраком и мороком жизни, как и наступление на них с поэтическим железом в руках.

Слава Богу, поэзия Ахматовой оставалась гармонической даже и в то время, когда она раскрывала нам страшные вещи («С трещоткой прокаженного» и пр.). А мне, Анна Андреевна, эта золотая мера гармонии жесткой правды недоступна. Недоступен мне и дивный пастернаковский пафос любования жизненной стихией, в котором — перед лицом исторической совести — видится какое-то невинное, почти святое закрывание глаз. И неприемлема для меня (да и для Вас тоже — для Вашей сути!) изоцренная эстетическая игра в рифмованные пустоты, приправленная бездуховной, нигилистической иронией, которой неведомо, что игра может быть божественной или превращаться в трагический, предостерегающий танец смерти, а пустоты — заполняться печалью и болью.

Я рассказал бы, если бы у меня хватило голоса, только о такой жизни, своей и общей, какой я вижу ее — в ее болезни, угловатости, в ее угрозах, корчах, в ее неразрешенности, в ее ущемлении, различая лишь на самом глубоком дне ее притаившиеся обещания, невнятный шепот ее надежд и осколки полупризрачного уюта.

— Это — моя дорога и моя правда, не перечеркнутая Вашей мерой, которую я люблю больше, чем свою.

Я не выдумывал этой пропорции мрака и света. Она сама возникла из моего состава (гоголевское слово!), столкнувшегося с жизнью. В этой обреченности зрения, в его колеблющемся постоянстве — мое единственное оправдание, других нет. Еще раз прошу Вашего снис-

хождения. Простите мои стихи и это обращение к Вам, моей грусти — к Вашей силе, славе и власти. Простите меня, любящего Вас и дерзнувшего потревожить в Вашем великом покое.

*Игнатов*

Из Вашего города  
1966

\* \* \*

Несколько комментариев к «Письму Анне Андреевне Ахматовой на тот свет».

I. Для понимания общего контекста публикуемого «Письма» не лишним будет напоминание об истории и даже предыстории отношений Д.Е.Максимова и Ахматовой. Сведения о них сообщаются в ряде версий воспоминаний о ней, из которых самая подробная и последняя по времени — *Д.Е.Максимов*. Об Анне Ахматовой какой помню. — «Dissertationes Slavicae», XVI. Szeged, 1984, 3-35, а отчасти и из устных высказываний Ахматовой. «В первый раз я увидел Ахматову в 1923 или в 1924 году на вечере поэтов, устроенном Союзом писателей, — писал Максимов. — Это было на Фонтанке, недалеко от Невского, в тогдашней резиденции Союза. Ахматова стояла в фойе и оживленно разговаривала с двумя или тремя неизвестными мне дамами. Она была в белом свитере, который туго охватывал ее фигуру, выглядела молодой, стройной, легкой. Разговор также казался легким и непринужденным, с улыбками. От Ахматовой веяло свободой, простотой, грацией. — На эстраду он взошла такой же и вместе с тем другой, в новом облике. Она прочла всего два коротких и острых стихотворения. Было похоже на то, что она не хочет дружить с аудиторией и замыкается в себя. Прочитав стихи, не сделав даже краткой паузы, не ожидая аплодисментов и не взглянув на сидящих в зале, она резко и круто повернулась — и мы перестали ее видеть. И в этом жесте было уже не только изящество, но сила, смелость и вызов. Живой и четкий образ Ахматовой с того вечера крепко запомнился и соединился с давно уже сложившимся образом ее поэзии» (Указ. соч., 3). — Впрочем, Максимов мог видеть Ахматову и раньше: оба они

были на Смоленском кладбище в день похорон Блока. Но и август 1921 года не самая ранняя из возможных дат.

«Мне посчастливилось много и долгое время встречаться с Анной Андреевной Ахматовой, знать ее — не очень близко, но достаточно хорошо, в той мере, которая дает мне право о ней рассказывать. Одной из предпосылок нашего общения явились общие воспоминания о Царском Селе. Эта тема нередко всплывала в наших беседах и подспудно связывала нас, пожалуй, не меньше, чем все остальное. В Царском я родился и провел свое детство, а она — и детство, и юность, и часть своих зрелых годов. В этом отношении мы были земляками-соотечественниками. В Царском Селе, по малости лет, я не знал даже о ее существовании, но мои старшие братья были знакомы с нею и с ее первым мужем — Гумилевым. Были и другие общие знакомые по Царскому» (Указ соч., 10). Настоящее же знакомство произошло впервые лишь в 1936 году, когда 22 января Максимов пришел к Ахматовой в «Фонтанный дом», куда его привели интересы к русской литературе 10-х годов. — «Уже при первом моем посещении Анны Андреевны, с первых же слов было подтверждено "родство" с нею по Царскому Селу, которое мы оба считали своим отечеством [...] Тогда же я услышал от нее: — А я помню, когда в Царском сказали: "А у Максимовых родился сын". Это были вы. [...] Моей первой встрече с Анной Ахматовой в "Фонтанном доме" суждено было стать началом нашего многолетнего общения, длившегося — с большими перерывами — до самой ее кончины» (10-11). В этих же воспоминаниях рассказывается о встрече с Ахматовой у нее дома, в больнице, в комаровской «будке» или дома у Максимова, о ее быте («строжайший минимум бытового реквизита. Не просто безытность, а великолепное, хотя и совсем не подчеркнутое, не "поданное", но осуществленное на деле презрение к быту», 12), о разговорах, о ее литературных вкусах, о ее высоких нравственных достоинствах. Но мемуарист говорит и о некоторых человеческих слабостях Ахматовой, но всегда находя им объяснение, с большим тактом и сознанием того, что эти черты, обычно контролируемые и смягчаемые самою Ахматовой, не снижают возвышенной и благородной ее сути.

II. И все-таки даже в этой последней версии воспоминаний об Ахматовой без особого труда обнаруживаются следы различных позиций вспоминающего и вспоминаемой, хотя они и предельно сглажены этими двумя мудрыми и благожелатель-

II. И все-таки даже в этой последней версии воспоминаний об Ахматовой вспоминающего и вспоминаемой, хотя они и предельно сглажены этими двумя мудрыми и благожелательными собеседниками. Различия в социальном круге, в поколении (одно от другого было отделено революцией), в поэтических вкусах, в характерах, в жизненной судьбе были, конечно, велики, и едва ли случайно, что знакомство и прочные взаимодоброжелательные отношения сложились между ними поздно — тогда, когда последствия исходных различий были уже в значительной степени нивелированы временем.

Говоря о том огромном месте, которое занимали стихи в его и его сверстников жизни в студенческие годы, Максимов подробно вспоминает о тогдашних «властителях дум» в поэзии — актуальных и прежних. Среди них была и Ахматова. «В тех кругах молодежи, к которым я принадлежал, не только знали ее книги, но и чувствовали сердцем и кожей артистическую остроту, точность и художественную неопровержимость ее совершенных, кристаллических, как будто своенравных, порою капризных, покоряющих строчек. Они казались врезанными в память. Никого из других поэтов не напоминали и никого из них не повторяли» (Указ. соч., 7). Но тут же и другие признания — «Тогда нам были еще неведомы ее трагические, суровые, граждански направленные стихи поздних лет, этих стихов еще не было. Мы не предчувствовали, что Ахматова, сохранив и преобразовав свои прежние темы, станет в свой час замечательным гражданским поэтом, умеющим с необычайной силой выражения приобщаться к исторической судьбе своей родины» (7), но и — «И всё же Ахматова не стала для нас тогда точкой исключительного притяжения, "магнитным полем", равным по силе воздействия Мандельштаму и Пастернаку, а для пишущих [...] — возбудителем творческих импульсов [...] Но главное основание известной сдержанности в нашем отношении к ней следует искать в самом содержании ее творчества, в объеме и характере явленного в ее стихах мира, в ее сравнительной отдаленности от того, что притягивало нас в "общей жизни", в жгуче переживаемом нами моменте истории» (Указ. соч., 8).

Эти свидетельства, особенно если учесть мягкость их формы, очень показательны, и об этом различии вкусов, пристрастий, ориентаций, исторического опыта и поэтических традиций нельзя забывать при чтении «Письма». Не случайно, что в этом месте воспоминаний, как бы через отталкивание от Ах-

матовой, возникает тема о б э р и у т о в .

III. «И кроме того, — пишет Максимов, — сыграла роль целомудренная осторожность, даже приглушенность ее исканий — духовных, существенных для одних, для меньшинства, и эстетических, важных для других, — для тех, кто в 20-х и в начале 30-х годов рвались к демонстративной новизне и о с т р о т е (разрядка здесь и далее наша. — В.Т.). Эти энтузиасты художественной о с т р о т ы , конечно, находили ее не у Ахматовой, а у иных поэтических вождей или у поэтов-островитян авангардистского толка, любимцев малых аудиторий, таких как обэриуты, молодой Заболоцкий, каким он тогда являлся, или Вагинов» (Указ. соч., 8). Здесь сто́ит обратить внимание на известное противоречие, в которое впадает мемуарист в связи с диагностически очень важной для акмеизма (и для Ахматовой особенно) темы о с т р о т ы , поднятой в свое время Р.Д.Тименчиком. В последней цитате «острота» дважды отнесена не к Ахматовой, у которой, следуя логике фрагмента, ее нет, во всяком случае в той мере, в какой желательным молодым «энтузиастам художественной остроты». И, однако, до этого о с т р о т а постоянно связывается с характернейшей чертой поэзии Ахматовой. Ср.: «прочла всего два коротких и острых стихотворения (3); «чувствовали сердцем и кожей артистическую остроту... кристаллических... покоряющих строчек... (7); ...всегда острые стихи-афоризмы... (20); ...соседствует... с поэзией острого и открытого трагического миропереживания... (22) и др.

Тема отношения Ахматовой к обэриутам, к Заболоцкому, отчасти к Вагинову и их отношения к ее поэзии существенна в разных планах, в частности, в биографическом (ср. высказывания Ахматовой о Заболоцком, нередкие в последние годы жизни), историко-литературном или даже парадоксально-хронологическом (для обэриутов ахматовская поэзия была далеким прошлым, навсегда, как они полагали, пройденным; для Ахматовой последнего ее десятилетия, по меньшей мере, обэриутство было явлением ушедших в прошлое десятилетий). Возникновение темы Вагинова и Заболоцкого в ту встречу, когда Максимов читал свои стихи Ахматовой, конечно, не случайно. Но особенно показательны слова о том, что ахматовский отзыв о стихах важен был для поэта и потому, что «он совпадал как-то с теми давними напутствиями-благословениями», которые он «получил в свое время от людей значимых в деле поэзии, например, от Вагинова и Забо-

лоцкого» (см. «Письмо»). Тем не менее, «неприятные стихи» в устах Ахматовой в тот день, похоже, относились не только к «Возвращению блудного сына» (*Остались запахи и прежняя береза, // И закадычный сгорбленный денек, // К развалинам приникший...*) и к «Он уходил со всех сторон» (*Не обобрав и не поправ. // Стоял как мумия его поклон...*), не только к «антиэстетическому» слою максимовских стихов, но и к разному пониманию самой поэтической сущности слова и его отношения к другим словам в тексте, четче всего и неоднократно формулированному Вагиновым. Ср. его опыт соединения слов (такое и название сборника его стихов — с добавлением: посредством ритма), цель которого — обретение новых смыслов, нового языка, нового мира. «Они ничего не поймут, — думает неизвестный поэт, — если я стану говорить о необходимости заново образовать мир словом, о нисхождении во ад бессмыслицы, во ад диких и шумов и визгов, для нахождения новой мелодии мира. Они не поймут, что поэт должен быть, во что бы то ни стало, Орфеем и спуститься во ад, хотя бы искусственный, зачаровать его и вернуться с Эвридикой — искусством, и что, как Орфей, он обречен обернуться и увидеть, как милый призрак исчезает» («Козлиная Песнь»). И несколько далее — «Вы стремитесь к бессмысленному искусству. Искусство требует обратного. Оно требует осмысления бессмыслицы. Человек со всех сторон окружен бессмыслицей. Вы написали некое сочетание слов, бессмысленный набор слов, упорядоченных ритмовкой, вы должны взглядеться, вчувствоваться в этот набор слов; не проскользнуло ли в нем новое сознание мира, новая форма окружающего...» или — еще «технологичнее»: «Поэзия — это особое занятие [...] Страшное зрелище и опасное, возьмешь несколько слов, необыкновенно сопоставишь [...] И замечаешь: протягивается рука смысла из-под одного слова и пожимает руку, появившуюся из-под другого слова, и третье слово руку подает, и поглощает тебя совершенно новым миром, раскрывающийся за словами» (как частичную параллель ср. мандельштамовскую теорию «знакомства слов», о которой писала в своих воспоминаниях Ахматова). Трагедия вагиновского неизвестного поэта в том, что свою задачу он свел только к техническому аспекту: душа была забыта. От мира бессмыслицы Ахматова старалась держаться дальше. И даже, когда речь заходила о «сырьевой» основе поэзии (*Когда б вы знали, из какого сора // Растут стихи, не ведая стыда...*), антиэстетические установки были для нее не-

возможны. Более того, она помнила, что наряду с поэзией, растущей «снизу», из земли, «творение поэзии осуществляется [...] и другими путями [...], "сверху", из чего-то иного. Это — пути высокого поэтического наития, той таинственно возникающей или "подслушанной" музыки, о которой писал Блок...» (Д.Е.Максимов. Указ. соч., 19). То, что в своих воспоминаниях об Ахматовой Максимов упомянул и это творчество «сверху», делает честь его пронизательности и одновременно как бы бросает луч света на то, почему она нашла его стихи «неприятными». Говоря о контроверзе акмеизм — обэриутство или (в сильно трансформированном виде) Ахматова — Максимов, нужно помнить, что в конечном счете обе стороны восходили к той блестящей формулировке сути поэтического слова, которая была дана Анненским в его статье «Бальмонт-лирик»: и в этом случае он оказался общим учителем не только разных поэтических поколений, но и таких, которые взаимно сознавали свою принципиальную противоположность.

IV. Рассуждая об эпизоде с «неприятными стихами», нужно, конечно, помнить об обеих сторонах. Что думала Ахматова об обэриутском наследии и Вагинове в конце жизни, мы не знаем, но, кажется, эта тема не была для нее актуальной. Максимов же, чья поэзия, по его собственным словам, получила импульс от Вагинова, свое мнение о поэзии Ахматовой (и не столько в теоретическом, сколько в практическом ракурсе) заметно изменил по сравнению с 20—30-ми годами. В воспоминаниях об Ахматовой он говорит о наступлении времени процесса «наведения мостов», «направленном к сближению в известных пределах, оторвавшихся друг от друга, хронологически смежных эпох, к установлению относительной непрерывности культур, связи времен» (Указ. соч., 9). И здесь добавляется то, что объясняет многое в изменении взгляда Максимова на поэзию Ахматовой, на принятие ее в собственную душу — «Но нечто очень важное в этом восстановлении поэзии Ахматовой нужно отнести и к ф а к т у е е к о н ч и н ы , освещающей новым светом, как всегда в таких случаях, образ умершего» (Указ. соч., 9); ср. также примечательные строки о сначала неочтенном мемуаристом «Приморском сонете» и, наконец, слова о том, что «всё отчетливее формируется мысль о том, что Ахматова — один из великих поэтов России» (9). «Письмо Анне Андреевне Ахматовой на тот свет» не только о ее словах про «неприятные стихи», но и о том прежде всего, что она «еще нужнее и дороже, чем прежде, когда

мы, не ценя как должно этого дара судьбы, были рядом с Вами и приобщались к богатствам, которыми Вы владели».

Если уместно здесь обращение к личному опыту, то пишущий эти строки мог бы сказать, что, хотя смерть Ахматовой никак не изменила его оценки ее поэзии, она была воспринята как уход последнего поэта — не вообще, а последнего в той великой традиции, которая была жизненно связана с высшими духовными достижениями России и необратимо оборвалась с этой смертью. Отсюда — чувство сиротства и четкое сознание ситуации — *Когда погребают эпоху...*

V. «Письмо Анне Андреевне Ахматовой на тот свет» принадлежит к жанру «посмертных писем». Ближайшие примеры — посмертное письмо Пастернака к Рильке, которым заканчивалась рукопись «Охранной грамоты» («...Оставить такой дар, как Ваши строки, без ответа, было нелегко...»), и немецкое посмертное письмо к Рильке, посланное Цветаевой Пастернаку. В более широком круге жанровыми «соседями» посмертного письма оказываются «письма с того света» (таким, по сути дела, было для Чаадаева первое «Философическое письмо», помеченное — *Некрополь*) и, если угодно, столь пространенные в истории мировой культуры «разговоры в царстве мертвых» (кстати, в XVII — начале XIX в. они были очень популярны в России, о чем из последних работ см. исследование Н.Марчалис).



## СТАТЪИ



**Александр Аникин**  
(Новосибирск)

**АХМАТОВА И АННЕНСКИЙ.  
О «ПЕТЕРБУРГСКОМ» АСПЕКТЕ ТЕМЫ**

На экземпляре «Тихих песен», подаренном Н.С.Гумилеву, Анненский надписал стихи: «Меж нами сумрак жизни длинной, // Но этот сумрак не корю, // И мой закат холодно-дынный // С отрадой смотрит на зарю» [3, с.221]. Эти стихи вполне можно понять как обращение не к одному Гумилеву, а к нарождающемуся поэтическому поколению, будущему Поэту (ср. стихотворение в прозе «Мысли-иглы»). Четверостишие Анненского, написанное, по-видимому, в 1904 году, допустимо рассматривать как своего рода предначертание еще только открывавшейся главы русской литературы — «Анненский и последующая русская поэзия». Как мы попытаемся показать ниже, четверостишие дает еще одно подтверждение мысли, обозначенной в строках Ахматовой «Он был преддверьем, предназначеньем // Всего, что с нами позже совершилось» [5, с.406]. Речь идет, в частности, о мировой славе Ахматовой, а также о судьбоносной роли в ее жизни и творчестве Петербурга-Ленинграда и петербургского текста [13], унаследовании ею — в значительной мере именно через Анненского — некоторых основополагающих традиций этого текста (сюда относятся, помимо прочего, цитатность, ср. обширный «анненский» цитатный пласт Ахматовой [2] и связанные с ним ценности (воспоминание, память, совесть, слезы, дети [1] и др.).

Образ заката в выпisanном нами катрене (перекликающийся с «закатными думами» в стихотворении «На северном берегу») восходит к пушкинскому прототипу («...мой закат печальный» в «Элегии»). Этот образ выполняет авторское задание, сходное с тем, которое имел в виду Анненский, говоря о герое «Господина Прохарчина» Достоевского: «...можно ли было, казалось, лучше оттенить свою молодую славу, и надеж-

ды, и будущее, как не этой тусклой фигурой...» (4, с.34); к семантике «тусклости» у Анненского ср. еще, например: «О, тусклость мертвого заката» («Тоска кануна»). Заря характеризуется лишь косвенно, но ее описание соотносится с образами развернутой в трагедии Анненского «Меланиппа-философ» версии мифа об Эоле и золидах. В уста отца Эола, уходящего из жизни старца Геллена, здесь вложены слова: «Остатки сил берег я, мой Эол, // Чтобы тебя увидеть и зарю // Поллюбоваться славы золидов». Мотив «остатков сил» находит себе аналог в стихотворении «Гармония»: «Я жадно здесь, покуда небо знойно, // Остаток дней туманных берегу» (см. также далее). О жребии потомков Эола говорит ослепленной Меланиппе ее мать, превращенная в звезду Гиппа: «Твоих детей прославлен будет жребий [...] А Посейдон // Мне обещал вернуть тебе и зренья, // Чтоб дивными натешились глаза» (ср. образ ослепленной музы Анненского в посвященном его памяти стихотворении Гумилева 1911 года: «И раны, раны вместо глаз»; ценность зрения в творчестве Анненского нередко мыслится через возможность видеть детей, напомним слова Меланиппы: «Мои глаза [...] О, дети...» [3, с.359]).

В катрене Анненского закат «смотрит» на зарю, что, по видимому, предполагает краткость или отсутствие временно́го разрыва между ними — в духе пушкинского: «Одна заря сменить другую // Спешит, дав ночи полчаса» (мотив, использованный Анненским при анализе «Петра» Блока: «...самая заря, когда она сменит, наконец, ночь, покажется поэту лишь вспыхнувшим мечом во все той же [...] руке медного всадника» [4, с.340]). Скрытая связь с темой Петербурга и петербургского текста имплицитно в рассматриваемом четверостишии наиболее сокровенные компоненты его содержания. Анненский как бы открывал адресату круг высших проблем жизни и творчества, вовлекая его в поиски ответа на них и тем самым указывая наиболее достойное для поэта предназначение. Анализируемый текст находит параллель в статье Анненского «Достоевский в художественной идеологии», в которой отражаются ключевые для его размышлений о Достоевском мысли о неслиянности мечты и действительности, «непризнании жизни», порыве мечтателя (эволюционировавшего, по Анненскому, от героя «Белых ночей», через «подпольного человека», к Раскольникову) к «овладению действительностью» [7, с.43]. Петербург мыслится при этом — сквозь призму творчества Достоевского — как формируемая природным (закат, не-

бо) и культурным (лестницы, окна, стены и проч.) началами среда, являющаяся фатальным источником зла. Согласно Анненскому, Достоевский оставил Раскольникова «чистеньким», «...внимательно защитив его от крови мистическим бредом июльских закатов с тем невинным гипнозом преступления, который творится только в Петербурге, в полутемных переходах черных лестниц, когда сквозь широко распахнутые окна и на мышастость заплывающих серых ступеней [...] укоризненно смотрит небо цвета спелой дыни» [4, с.186-187].

В адресованном Гумилеву четверостишии внимание сконцентрировано на той части развернутой в критической статье панорамы Петербурга, которая находится *н а д н и м*, мысль Анненского, согласно которой пушкинский Петербург, «Петра творенье», находится «уже где-то *н а д н а м и* с колоритом нежного и прекрасного *в о с п о м и н а н и я*» [4, с.358]. Персонифицированный закат как бы отводит свой взгляд от простирающихся внизу картин «ужаса жизни» и устремляет его на зарю. Этот взгляд напоминает эпизод «Белых ночей», когда мечтатель «неравнодушно *смотрит* [...] *на вечернюю зарю*, которая медленно *гаснет на холодном петербургском небе*» («Ночь вторая») — с той разницей, что смотрящий на «зарю» (эвентуально — утреннюю) автоописательный «закат» Анненского соответствует и «вечерней заре» и мечтателю «Белых ночей».

Очень важным в рассматриваемых текстах является мотив *у к о р а*, вводящий основоположный для Анненского и для его понимания Достоевского мотив *с о в е с т и*. Тот факт, что в цитированном отрывке статьи Анненского «укоризненный» взгляд исходит от неба над Петербургом, по-видимому, подразумевает сквозную действенность укора совести, который оказывается как бы разлитым в самом воздухе города, коррелируя с петербургским «гипнозом преступления». Отсюда недалеко до воззрений Анненского, согласно которым в мире существует лишь известная сумма зла и «совесть учит человека не уклоняться от страдания, чтобы оно не придавило соседа [...] двойной тяжестью» [4, с.146]. Анненский писал, что каждое человеческое *я* обречено жить «среди природы, где, немо и незримо упрекая его, живут такие же» [4, с.102]. Эта мысль нашла и стихотворное выражение (в финале «Гармонии», см. далее), тем более интересное для нас, что ему предшествуют цитировавшиеся стихи о «жадно» сберегаемом «остатке дней».

В четверостишии мотив укора совести выражен отрицательно, что вполне согласуется с уже упомянутым подъемом зрительной перспективы (в сравнении с параллелью в критической прозе). И направление, и мотивировка этого подъема задается, главным образом, «Преступлением и наказанием»: от черных, залепанных лестниц и «знойного запаха известки и олифы» (4, с.28, 182); ср. в «Тоске вокзала» мотивы «известки», «зняя полудней» и «краски») чреватого преступлением Петербурга — через муки «больной совести» — к заре обновления, новым горизонтам жизни и красоте («А если грязь и низость — только мука // По где-то там сияющей красе...» [3, с.115]). Ср. в финале романа картину духовного возрождения героев: «...в этих больных и бледных лицах уже сияла заря обновленного будущего, полного воскрешения в новую жизнь» (бледность лиц как бы отменяет сияющую в них зарю).

Поэзия Ахматовой и, в частности, ее классические городские пейзажи, глубоко впитала звучавшую в творчестве Анненского поэтическую «музыку» — актуализацию рефлексии сугубо городского я, чью совесть «смутно тревожит» какое-то «неясное» воспоминание (ср. у Ахматовой «...меня воспоминание точит» [«Подвал памяти»]), и которое, будучи «сцеплено» с окружающим миром, не может уйти «от глаз не-Я» (мотив, связанный с гоголевским «Портретом» [4, с.13, 18, 358]; ср. еще стихотворение «Поэту»). Эта «музыка» сопряжена, помимо прочего, с лирическим «разыгрыванием» динамики света и тени, «сумрака». Приведем в качестве примеров стихи, посвященные О.С.Глебовой-Судейкиной и «выводящие» на «Поэму без героя»: «Что ты видишь, тускло на стену смотря, // В час, когда на небе поздняя заря? (...) Нет, я вижу стену только — и на ней // Ответы небесных гаснувших огней» («Голос памяти»); «Как лунные глаза светлы, и напряженно // Далеко видящий остановился взор. // То мертвому ли сладостный укор...» [5, с.172]. Добавим сюда же «анненско-ахматовские» переклички, связанные с «мистическим» воздействием неба, зорь и закатов, ср. у Анненского: «Небо нас совсем свело с ума» [3, с.102]; «Только зори ль здесь кровавы» [3, с.200]; у Ахматовой: «Было душно от зорь, нестерпимых, бесовских и алых» [5, с.165]; «И какое незримое зарево (вариант: «И зачем ленинградское зарево») // Нас до света сводило с ума?» [5, с.232, 412]; «Заря была себя самой алее» [5, с.254]; «Но самой проклятой восходит заря...» [5, с.260].

В числе дезидерат поэзии, способной передать современное я, Анненский указывал на «более беглый язык намеков, недосказов, символов...» [4, с.102]. Отсюда открывается путь к пониманию свойственного Анненскому опущения «звеньев поэтической логики», нередкого и у Ахматовой [9, с.73], чья поэзия, согласно авторитетному определению, является «поэзией намеков, эмоционально недоговоренного, смутных указаний» ([8, с.444; 15]; напомним и другой образ лирики ранней Ахматовой [В.В.Гиппиус: «сдавленная боль, сжатые губы и глаза, готовые заплакать» [11, с.191)]. Чрезвычайно симптоматично, что в лирической параллели приведенного высказывания Анненского «недосказ» мыслится как нечто связанное с севером, по существу, с Петербургом: «И люблю я сильнее в разлуке // Полусвет-полутьму наших северных дней, // Недосказанность мысли и муки...» [3, с.194]. Ср. стихи Некрасова, фиксирующие специфически петербургское настроение [10, с.24]: «Помнишь ли труб заунывные звуки, // Брызги дождя, полусвет, полутьму?» (в связи с мотивом любви к «северным дням» вспомним фрагмент «анненского» восприятия мечтателя из «Белых ночей»: «Этот человек [...] еще больше любит нашу холодноватую белую ночь» [4, с.124]). Другой пример из Анненского: «Полусон, полусознание, // Грусть, но без воспоминанья [...] холод ранит, // Мягкий дождик...» ([3, с.163]; ср. в «Господине Прохарчине»: «Полусон, полубред налегли на [...] голову больного»; синкретизм «дремотности» и «капели» с его «достоевскими», а также бодлеровскими импликациями был очень характерен для Анненского [4, с.25, 203-204, 459]). Из ахматовских параллелей приведем стихи, актуализирующие соединение «холода», «дождя» и «раны»: «И моют светлые дожди // Его запекшуюся рану... // Холодный, белый, подожди, // Я тоже мраморною стану» ([5, с.26]; ср. также «Расе» Анненского и проч.).

Замкнутое на совести и воспоминании-припоминании «анненское» противопоставление действительности и мечты отразилось в поэзии Ахматовой (например: «И так близко подходит чудесное // К развалившимся грязным домам...» [5, с.166]; ср. у Анненского разбор «Незнакомки» Блока, во многом суммируемый словами «мечта расцветает так властно, так неумолимо...» [4, с.363]), будучи, однако, подчинено оказавшемуся у Ахматовой более значимым противопоставлению действительности и памяти-совести.

Именно основоположная роль в ахматовской поэзии нрав-

ственного начала, вполне отвечавшая представлениям Анненского о драме как «сгущении» прошедшего «между ужасом и состраданием» нравственного бытия человечества [4, с.58], позволила Ахматовой в своем творчестве «поднять» безмерное бремя страданий и грехов своего поколения — в соответствии с основным предикатом поэта или трагического героя произведений Анненского (включая переводы Еврипида). Формула, соответствующая этому предикату, проходит через все жанры творчества Анненского. Несколько иллюстраций: «...ради муки, // Подъятой им свободно, не оставьте // Фамиру...» [3, с.576]; «Зачем же [...] я [...] столько мук подъяла, чтобы вам // Отдать сиянье солнца?..» («Медея»; героиня терзается при виде своих детей, обрекаемых ею на смерть, — ср. у Анненского мотив «томленья», любви к больным или искалеченным «детям» фантазии поэта [3, с.91, 171 и др.; 4, с.128] и ахматовский мотив сжигания стихов); «Тот, грехи подъявший мира [...] Так ли дочь Иаира // Поднял некогда Христос?» [3, с.137]. Та же формула относится к Достоевскому [4, с.238] и Гоголю, о котором Анненский писал: «Что было бы с нашей литературой, если бы он один за всех нас не подъял когда-то этого бремени и этой муки...» ([4, с.228-229]; выделено Анненским. — А.А.). Существенно, что ахматовские представления о развитии русской поэзии XX века (Анненский—Гумилев, Ахматова, Мандельштам, Хлебников, Маяковский, Пастернак [6, с.202-203; 16, с.135]) напоминают воззрения Анненского на эволюцию русской литературы после Гоголя (Гоголь—Достоевский, Толстой, Островский, Писемский, Гончаров, Тургенев [4, с.229-232]).

Память-совесть выступает у Ахматовой как важнейшее творческое начало, но и как безжалостный судья и «каратель» самого поэта — подобно «творческой совести» Достоевского—Анненского [4, с.237-240 и др.]: И только совесть с каждым днем страшнее // *Беснуется: великой хочет дани*» ([5, с.91]; ср. у Анненского: «В нем совесть сделалась пророком и поэтом, // И Карамазовы и бесы жили в нем» («К портрету Достоевского»)); «А я всю ночь веду переговоры // С неукротимой совестью своей. // Я говорю: "Твое несую бремя // Тяжелое..."» [5, с.187]; «Ты неотступен как совесть» ([5, с.195]; ср.: «...ты как совесть передо мной станешь...») («Братья Карамазовы» 4, 11, IV). «Поэзией совести», порождением петербургского текста и, в конечном счете, самого Петербурга, продиктованы, например, ахматовские строки «И царицей Авдотьей заклятый, //

*Достоевский и бесноватый, // Город в свой уходил туман* [5, с.367]. «Россия Достоевского» в первой «Северной элегии» — это Россия, увиденная *sub specie* «достоевского» Петербурга (ср.: «...это административный центр России, и характер его должен отражаться во всем» [«Преступление и наказание» 6,III]).

Эпитет «достоевский» — один из ключей к развернутой в «Поэме без героя» картине Петербурга как города, порождающего трагедию (смерть «гусарского мальчика»), но и чувство вины за нее (ср. характерное для творчества Ахматовой чувство «неискупаемой, хотя, может быть, и невольной или даже потенциальной вины...» [14, с.110]. Рано осознанная Ахматовой «всеобщая греховность» «мира 10-х годов» была «подъята» ею в своих стихах, особенно в «Поэме», где в обращении к памяти-совести, принятии на себя вины (индивидуальной или общей) и в раскаянии был найден путь, ведущий к спасению [12, с.244].

Ахматовский «Реквием» стал «криком» «стомильонного народа», рыданием «Музы плача» по собственному сыну, по «Руси» и по Ленинграду — «ненужному привеску» «возле тюрем своих». Изображение города пронизано «ужасом жизни», реальные воздействия которого [4, с.35] исходят из «тюремных затворов», «кровавых сапогов» и т.п. Его панораму венчают «белые ночи», глядящие «ястребиным жарким оком, и «звезды смерти» («И прямо мне в глаза глядит // И скорой гибелью грозит // Огромная звезда»). Город перенасыщен злом, и бремя мук, приходящихся на каждого страдающего, слишком велико: «Нет, это не я, это кто-то другой страдает. // Я бы так не могла...» Стихи «Реквиема», в которые вылилась одна из таких мук, возвращают, быть может, к «Гармонии» Анненского:

А где-то там мнутся средь огня  
Такие ж я, без счета и названья,  
И чье-то молодое за меня  
Кончается в тоске существованье.

Там тюремный тополь качается,  
И ни звука, — а сколько там  
Неповинных жизнью кончается...

Образ пушкинского Петербурга — находящегося «где-то н а д н а м и» «града», возможно, отразился в последних двух строках ахматовского четверостишия об «Онегине»: «"Онегина" воздушная громада, // Как облако, стояла надо мной». Это четверостишие представляет собой своего рода «анти-образ» к пушкинскому «...пыльные громады // Лежалой прозы и стихов // Напрасно ждут себе чтецов...» (ср. «Читателя» Ахмато-

вой). Мотив «громады», вместе с тем, прямо ассоциируется с картинами Петербурга у Пушкина, например, в «Медном всаднике»: «Громады стройные теснятся // Дворцов и башен...». «Воздушность» — устойчивое определение пушкинской поэзии в творчестве Анненского: «...осианно-воздушное пушкинское слово» [4, с.228]; «...форма поэтического выражения стала так воздушна...» [4, с.329]. Пушкинский подтекст очень вероятен для строк «Ты памятник оставишь по себе, // Незыблемый, хоть сладостно-воздушный» [3, с.156]. Следует упомянуть и о связанной с легкостью и воздушностью пушкинской теме «ножек» с ее импликациями у Достоевского (ср. в «Братьях Карамазовых»: «Вашему Пушкину за женские ножки монумент хотят ставить...») и у Ахматовой («Пушкин»).

## ЛИТЕРАТУРА

1. А.Е.Аникин. Ахматова и Анненский. Заметки к теме. I. Препринт. Новосибирск, 1988.
2. А.Е.Аникин. Ахматова и Анненский. Заметки к теме. II. Препринт. Новосибирск, 1988.
3. И.Анненский. Стихотворения и трагедии. «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1959.
4. И.Анненский. Книги отражений. «Литературные памятники». М., 1979.
5. Анна Ахматова. Стихотворения и поэмы. «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1978.
6. Анна Ахматова. Сочинения в двух томах. Том 2. М., 1986.
7. Н.Т.Ашимбаева. Достоевский в критической прозе И.Анненского. — «Вестник Ленинградского университета», 1985, № 9.
8. В.В.Виноградов. Избранные труды. Поэтика русской литературы. М., 1978.
9. В.М.Жирмунский. Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973.
10. В.Н.Орлов. Поэт и город. Л., 1980.
11. Р.Д.Тименчик. «Вечер» А.Ахматовой. — В кн.: Памятные книжные даты. 1987. М., 1987.
12. Р.Д.Тименчик, В.Н.Топоров, Т.В.Цивьян. Ахматова и Кузмин. — «Russian literature», 1978, VI-3.

13. *В.Н.Топоров*. Петербург и петербургский текст русской литературы. — В кн.: Труды по знаковым системам, XVIII. Тарту, 1984.

14. *Т.В.Цивьян*. Античные героини — зеркала Ахматовой. — «Russian literature», № 7/8, 1974.

15. *Т.В.Цивьян*. Наблюдения над категорией определенности—неопределенности в поэтическом тексте (поэтика А.Ахматовой). — В кн.: Категория определенности-неопределенности в славянских и балканских языках. М., 1979.

16. *Лидия Чуковская*. Записки об Анне Ахматовой. Том 1. Париж, 1976.



**Юрий Молок**  
(Москва)

**«КАК В ЗЕРКАЛО, ГЛЯДЕЛА Я ТРЕВОЖНО...»  
(ЭТЮД К ПЕРВОЙ ГЛАВЕ ИКОНОГРАФИИ АХМАТОВОЙ)**

Обширная, до сих пор еще толком не собранная и не исследованная, ахматовская иконография даже в первых своих главах, относящихся к 10-м годам, не существует отдельно от поэзии. Она складывается как двойной образ, изобразительный и стихотворный; при этом последний, в свою очередь, делится на стихи других поэтов, посвященные Ахматовой, и собственные ее стихи, которые несут в себе черты автопортрета. Уже первая глава ахматовской иконографии обнаруживает тесную связь словесного и зрительного образов, их переплетение, на которое наложилось еще некое общее представление о поэте и которое соединило то, что в реальной истории существовало отдельно.

Вспомним, что и знаменитые блоковские стихи: «Красота страшна, Вам скажут...», и мандельштамовские: «В пол-оборота, о печаль...», которые теперь так часто цитируют как аналогии к ахматовским портретам, возникли отдельно и вне прямой связи с ними, и только позднее соединились уже в нашем сознании, стали казаться «списанными» прямо с портретов.

Но и тогда поэзия жила внушениями живописи, а живопись — поэзии. В искусстве начала века идеалом становится артистический образ поэта. Поэта тогда знали в лицо, узнавали по портретам. На протяжении всего лишь десяти лет перед глазами современников промелькнула целая галерея поэтов, от символистов до футуристов, от врубелевского «Брюсова» и сомовского «Блока» до первых портретов Анна Ахматовой. Театрализация литературного быта неизбежно вела к театрализации портретного образа.

Не в последнюю очередь романтический характер культуры «серебряного века» стремился выразить себя в женском

портрете, по-своему возрождая тему вечной женственности. Так, в январе 1910 года в редакции журнала «Аполлон» была устроена небольшая выставка современных русских женских портретов, в предисловии к каталогу которой Г. Лукомский писал, что все эти непохожие друг на друга портреты «имеют какую-то общую черту "семейного сходства" — то, что со временем будет называться "нашей эпохой"»<sup>1</sup>. «Самым красивым пятном на выставке» ее устроитель, Сергей Маковский, называл «Портрет артистки Глебовой в роли "Путаницы"» работы ее мужа, Сергея Судейкина («Портрет очарователен — и его композиция, и «кукольность» позы... манерность Судейкина так непосредственна и, в конце концов, непретенциозна: ему охотно прощаешь то, что могло бы не понравиться у другого»)<sup>2</sup>. Это был портрет той самой Ольги Судейкиной, которой через тридцать лет Ахматова посвятит свою «Поэму без героя»: «Коломбина десятых годов... // Ты — один из моих двойников». Был на выставке и портрет Зинаиды Гиппиус работы Л. Бакста, который еще раньше в своей графике пытался воплотить блоковскую «Незнакомку» или уловить образ «Снежной маски» (либретто для балета по тому же сюжету будет писать Ахматова в начале 20-х годов). Портретный образ поэтессы, хотя и казался тому же Маковскому «дерзко-выразительным», все же не вышел у него за рамки костюмного ряда (Зинаида Гиппиус была изображена на портрете в мужском костюме XVIII века).

Собственно говоря, и ранние портреты Ахматовой можно назвать портретами поэта с большой долей условности. Даже первый из них, прелестный рисунок Модильяни, который был исполнен в 1911 году в Париже и которым Ахматова дорожила до конца своей жизни, был нарисован не с натуры («его не интересовало сходство. Его занимала поза»<sup>3</sup>, как впоследствии говорила сама Анна Ахматова). В этом смысле Н. И. Харджиев закономерно видит прообраз этого рисунка не столько в модели, сколько в образах самого искусства, в аллегорических фигурах Микеланджело («Перед нами не изображение Анны Андреевны Гумилевой 1911 года, но "ахроничный" образ поэта...»)<sup>4</sup>. Никак не претендовал на портрет поэта, но создавал ощущение его присутствия рисунок Е. Е. Лансере на фронтисписе к первому сборнику стихов Ахматовой «Вечер» (1912), на котором была изображена некая дева в меланхолической задумчивости, склонившаяся у воды. Представление о музе поэта, двойниках поэта предшест-

вовало появлению его конкретного образа.

Ближе к портрету и раньше портретов были стихотворные образы, возникшие в стихах Ахматовой, где фигурируют не только портретные мотивы, но и реалии собственного автопортрета. Достаточно вспомнить ее известные стихи 1913 года:

На шее мелких четок ряд,  
В широкой муфте руки прячу,  
Глаза рассеянно глядят  
И больше никогда не плачут.

И кажется лицо бледней  
От лилового шелка,  
Почти доходит до бровей  
Моя незавитая челка.

Вся эта предыстория ранних портретов Ахматовой свидетельствует о том, что ее портретисты не только открыли новый тип портретного образа поэта, но и закрепили тот, который сложился или складывался в поэзии, искусстве, литературном и художественном быту.

Однако самые первые ахматовские портреты, сделанные с натуры и с установкой на модель, еще не выходили за пределы домашнего круга чисто светских женских портретов того времени. Овальный рисунок С.А.Сорина 1913 года Ахматова потом не без оснований назовет «конфетной коробкой»<sup>5</sup>. Другой портрет, работы А.М.Зельмановой-Чудовской, исполненный в рост, как и сделанный вслед за ним той же художницей профильный портрет Мандельштама, кажутся очень манерными, в стиле артистической моды 10-х годов. Портрет работы О.Л.Делла-Вос-Кардовской, с которой Ахматова была связана давними царскосельскими отношениями (еще в 1908 году художница писала портрет Н.С.Гумилева), исполнен серьезней, основательней, но, как писал Э.Ф.Голлербах позднее: «Это скорее светская женщина, чем героиня»<sup>6</sup>.

По существу, переосмыслить женский портрет как портрет поэта удалось в те годы, пожалуй, только Натану Альтману. Неудивительно, что его не сразу приняли современники, особенно те из них, кому казалось, что альтмановский портрет разрушает их представления о художественном идеале и женском обаянии модели. Характерна, в этом смысле, запись из «Заметок» О.Л.Делла-Вос-Кардовской, сделанная в день вер-

нисажа выставки «Мир искусства», на котором она была вместе со своей и альтмановской моделью: «На выставке, конечно, мы сейчас же потеряли друг друга из виду... Насилу я дошла до портрета Альтмана, изображавшего Ахматову. Портрет, по-моему, слишком страшный. Ахматова там какая-то зеленая, костлявая, на лице и фоне кубические плоскости, но за всем этим она похожа, похожа ужасно, как-то мерзко, в каком-то отрицательном смысле...»<sup>7</sup>.

Больше всего современников занимали признаки кубизма в альтмановском портрете. От анонимного рецензента «журнала красивой жизни» (как именовал себя журнал «Столица и усадьба»), который воспроизвел работу Альтмана, «стараящегося геометрически представить "Портрет г-жи Ахматовой"»<sup>8</sup>, до Н.Э.Радлова, писавшего в «Аполлоне»: «Кубические приемы, испортившие местами недурной портрет Анны Ахматовой, ощущаются как ненужный балласт на незаурядном таланте художника»<sup>9</sup>. Другие критики, отмечая живописные достоинства портрета, упрекали художника за отсутствие «пафоса», «углубленной концепции»: «Ничто в портрете не гласит о поэтическом подвиге его героини»<sup>10</sup>. Так или иначе, критика заметила альтмановский портрет среди так «вдруг» возникших портретов поэта.

В самом деле, почти одновременно на петербургских художественных выставках, один за другим, появляются разные портреты Ахматовой. В октябре 1914 года А.М.Зельманова-Чудовская выставляет рядом портрет Ахматовой и портрет Мандельштама на «Выставке картин в пользу лазарета деятелей искусства», на рубеже 1914-15 годов О.Л.Делла-Вос-Кардовская экспонирует «Портрет поэтессы Анны Ахматовой» на 9-й выставке «Нового общества художников», а в начале марта 1915 года открывается очередная выставка «Мира искусства», на которой был представлен портрет работы Альтмана<sup>11</sup>. Одна и та же модель как бы отражается почти одновременно, сразу в нескольких зеркалах. Если вспомнить при этом, что сама Ахматова в те же годы посвящает своим портретистам или своим портретам специально по этому случаю написанные стихи, то станет очевидным, что иконография поэта складывалась не по законам биографии, а скорее как мифологизированный образ.

«Зрелищное понимание биографии, — скажет потом Борис Пастернак, — было свойственно моему времени»<sup>12</sup>. Действительно, для начала века характерна та открытость и тес-

нота литературно-художественного быта, которые сделали выставочный сезон подобием театрального, а поэтическое слово и самого поэта вывели к публике. Так и портреты поэта, как и напечатанные стихи, оставаясь откровением, переставали быть тайной. Они не только фигурировали на выставках, но и широко распространялись в виде открыток. Само сеансирование лишается теперь тайны уединенного диалога художника с моделью, становится публичным, приобретая черты открытого художественного акта. Оно не только терпело, но предпалагало присутствие третьих лиц. Так рисовал Блока Сомов, примерно так писал Ахматову Натан Альтман. Известно, что когда Ахматова позировала Альтману, О.Мандельштам «прибегал на сеансы»<sup>13</sup>. Портрет обрастал не столько эскизами (они нам неизвестны), сколько разного рода графическим комментарием самого «портретного действия»: шаржами, иллюстрациями к ахматовским стихам, шуточными рисунками<sup>14</sup>.

Собственная родословная альтмановского портрета вроде укладывается в границах своего жанра, где-то на перекрестке между сомовской романтической «Дамой в голубом» и традицией светского аристократического портрета. Вспомнившая потом альтмановский портрет, Бенедикт Лившиц не без основания едко заметит «великодержавные складки синего шелка»<sup>15</sup>, которые не могли разрушить «никакие лежекубистические построения». Однако появиться такой портрет мог только после серовской «Иды Рубинштейн» с ее оголенностью формы и открытой сценичностью позы, с ее угловатостями и изломами. В этом смысле небезынтересно отметить, что альтмановский шарж на Ахматову, помещенный в 1914 году в «Новом Сатириконе», можно воспринять и как шарж на серовский портрет (та же поза лежащей фигуры, то же заостренное положение рук, примерно то же — ног). После «Иды Рубинштейн», которую И.Е.Репин называл «гальванизированным трупом»<sup>16</sup> и про который одна молодая современница прямо в каталоге «Мира искусства» 1911 года записала: «От портрета пахнет сценой»<sup>17</sup>, а не только после уроков кубизма, и мог возникнуть альтмановский портрет.

По словам Н.Н.Пунина, автор ахматовского портрета преследовал «единственную цель» — «обнаружить форму — форму тела (в частности, коленной чашки, ключицы, ступни, фаланги и т.д.)»<sup>18</sup>, хотя и здесь есть своя «красота», и свой «характер», и свое «выражение» — качества, которые критик от-

рицал за этим портретом при его появлении. Все эти названные и неназванные аналоги подсказаны самим характером портрета. Он претендовал на нечто иное, чем портретные маски символистов, тяготел к портрету-картине, которая как бы представляла и образ поэта, и самый образ его поэзии. Модель при этом становилась не столько объектом портретирования, сколько персонажем некоей сцены, не реальной, а приподнятой над реальностью. Сценичность этого портрета построена на сочетании конкретного образа и отвлеченного пейзажного задника фона, который не лежит спокойно позади фигуры, как на картинах старых мастеров, а вдвинут в пространство самого портрета и образует второй, чисто ритмический, поэтический план образа.

Такая романтическая интерпретация личности неизбежно находила точки соприкосновения с автопортретностью самой поэзии того времени и, более того, провоцировала ее. Не случайно портрет этот отпечатался в поэзии Ахматовой. Тот особенный драматический ахматовский диалог модели и ее двойника, продолжающий гоголевскую и уайльдовскую традицию, который можно вычитать в ее стихах разных лет, приобретает новое измерение. Ее воображаемый портрет, который фигурировал еще в «Надписи на неоконченном портрете» из первого сборника стихов: «Я здесь на сером холсте, // Возникла странно и неясно», — в строках, написанных через три года, в 1915 году, посвященных альтмановскому портрету, обретает плоть и глубину истинного переживания:

Как в зеркало, глядела я тревожно  
На серый холст, и с каждой неделей  
Все горше и страннее было сходство  
Мое с моим изображеньем новым...

Власть альтмановского портрета не только закрепила ахматовский образ в сознании современников, но оказалась гипнотической и много лет спустя, когда уже существовали другие ахматовские портреты, да и сама Ахматова была уже другой. Портрет помнили и через пять лет после его появления, — «знаю же Вас и люблю с того дня, как увидел Ваш портрет Ахматовой»<sup>19</sup>, написал Вяч.Иванов в альбоме художника в 1920 году. Помнили и через двадцать лет. М.В.Алпатов, впервые увидевший Ахматову в 30-е годы, вспоминал все тот же портрет: «В эту минуту дверь отворилась, и в комнату вошла

она сама, неслышно и легко, точно сошла с портрета Альтмана»<sup>20</sup>.

Но кроме этих знаков времени или примеров «считывания» реального образа с портрета, он обрастал еще разного рода мифами, «образами образов». Так, среди позднейших записей Л.К. Чуковской своих разговоров с Анной Ахматовой есть и такая: «Недавно ей показали строки Бунина, явно написанные про нее, хотя имя ее там не упомянуто. Она прочтала мне эти стихи наизусть. Там муфта, острые колени, принца ждет, беспутная, бесполоая. Стихи вялые, бледные. Ее внешний образ составлен из Альтмановского портрета и из "Почти доходит до бровей // Моя незавитая челка"»<sup>21</sup>.

В стихах И.А. Бунина «Поэтесса» 1916 года есть реалии автопортретного стихотворения Ахматовой и реалии альтмановского портрета: «Углом колени, узкая рука...». Так еще в одном измерении, в чужом зеркале третьего автора, переплелись образ стихотворный и образ живописный.

К числу подобных образов можно отнести и голлербаховское, в манере гофмановских фантазий, описание ночного свидания с портретом в залах Русского музея: «По неосвещенным гулким залам я проходил в сопровождении сторожа с фонарем; в одной из комнат свет фонаря выхватил из мрака альтмановский портрет Ахматовой; я задержался на полминуты, не больше, — и снова портрет ушел в черную ночь, — но то, что осталось от этого минутного созерцания, было несоизмеримо значительнее, чем длительное дневное "свидание" с этим портретом»<sup>22</sup>.

По-иному складывались отношения с портретом у самой модели. В них не было пушкинской легкости, с которой тот отнесся к портрету Кипренского, скорее они напоминают взаимоотношения Блока с сомовской маской, которая, как двойник, преследовала его: «Мне портрет нравится, хотя тяготит меня». С годами он перестает ему нравиться, а тяготить станет все больше. И спустя несколько лет Блок уже выскажет без обиняков: «Портрет Сомова несколько не похож на меня, и я не хочу его подписывать». За этим стояло нечто большее, чем разлад модели со своим отражением. Освободиться от портрета значило что-то изжить в самом себе.

Примерно то же, правда, не в столь драматической форме произошло, по-видимому, и с альтмановским портретом, сколько мы можем судить по позднейшим записям Л.К. Чуковской: «Я упомянула о хорошей фотографии альтмановского

ее портрета... Она об Альтмане не подхватила...» (запись от 20 июля 1939 г.); «Автор утверждает, что я была совершенно похожа на альтмановский портрет, но сама я в этом никогда не признавалась. Такое может изобрести только баба. Альтмановский портрет на сходство не претендует: явная стилизация, сравните с моими фотографиями того же времени...» (запись от 3 января 1957 г.); «Анна Андреевна [...] стала показывать мне альбом со своими молодыми фотографиями и фотографиями с портретов. Снова повторила, что портрет Альтмана она не любит, "как всякую стилизацию в искусстве"» (запись от 30-31 октября 1958 г.)<sup>23</sup>.

За категоричностью этих суждений, высказанных в столь прямой форме, стоит многое. Прежде всего желание освободиться от старого портрета, который уже перестал быть только портретом поэта, а стал портретом эпохи, той эпохи<sup>24</sup>. Автор «Реквиема» и «Поэмы без героя» не хотел уже, чтобы его знали только как автора «Четок». И потому Ахматова была так пристрастна к мифологическому образу, который сложился еще в 10-е годы и в сотворении которого свою роль сыграл и альтмановский портрет.

Но это еще не все объясняет во взаимоотношениях Ахматовой со своим портретом. Ведь называя свою Колумбину «портретом эпохи, это 10-е годы, петербургские, артистические», и поясняя, что она имела в виду «вовсе не портрет О. Судейкиной», Ахматова не отказывала героине «Поэмы без героя» в сходстве («внешне предельно похожа») <sup>25</sup> с портретом Судейкина, тем самым, который экспонировался на упомянутой нами выставке русских женских портретов. Почему же она так строга к собственному портрету, к тому же закрепленному в ее стихах.

Тонкая магическая связь между портретом стихотворным и портретом живописным, которая всегда присутствовала у Ахматовой, существует и здесь. Однако в стихотворении, написанном буквально через полгода-год после окончания портрета, и сам портрет, и его автор оказались уже отодвинутыми в прошлое, в тень воспоминания: «теперь не знаю, где художник милый...». Тут главное не художник, не портрет, и даже не модель, а сама тайна появления двойника, собственного двойника, тайна, которую медлит раскрыть, да и не раскрывает до конца поэт: «...с каждою неделей // Все горше и страннее было сходство // Мое с моим изображеньем новым...». «Мое с моим», — обратное зеркальное изображение, удвоение

образа, — с годами останется уже только «моим». Поэтому нет противоречия в том, что Ахматова продолжала печатать эти стихи и в те времена, когда отказывала самому портрету, по случаю которого они были написаны, даже в сходстве.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Г.Лукомский. Предисловие к каталогу «Выставки современных русских женских портретов» (4-я выставка ежемесячника «Аполлон», январь 1910), с. 3.

<sup>2</sup> С.Маковский. Выставка «женских портретов» (1910). — В кн.: Страницы художественной критики. Кн. III. СПб, 1913, с. 78.

<sup>3</sup> Лидия Чуковская. Записки об Анне Ахматовой. Том 1. Париж, 1976, с. 34 (запись от 9 августа 1939).

<sup>4</sup> Н.И.Харджиев. О рисунке А.Модильяни (1964). — В кн.: Анна Ахматова. Сочинения в 2-х томах. Том 2. М., 1987, с. 21.

<sup>5</sup> Никита Струве. Восемь часов с Анной Ахматовой. — В кн.: Анна Ахматова. Сочинения. Том 2. «Международное литературное содружество», 1968, с. 332.

<sup>6</sup> Э.Голлербах. Образ Ахматовой. Л., 1925, с. 8.

<sup>7</sup> Е.Д.Кардовская. Неизвестный портрет Анны Ахматовой. — В кн.: Панорама искусств. 7. М., 1984, с. 329 (запись О.Л.Делла-Вос-Кардовской датирована: «3 марта 1915»).

<sup>8</sup> С.К. Мир искусства. — «Столица и усадьба», 1915, № 31, с. 25.

<sup>9</sup> Н.Радлов. Выставки и художественные дела. — «Аполлон», 1915, № 3, с. 57.

<sup>10</sup> А.Левинсон. Заметки о «Мире искусства». — «Современник» (Пг), 1915, № 4, с. 228.

<sup>11</sup> Портрет Ахматовой, экспонированный на выставке «Мира искусства» 1915 г., был приобретен А.В.Румановым; ныне — в Русском музее в Ленинграде.

<sup>12</sup> Борис Пастернак. Охранная грамота (1931). — В его кн.: Воздушные пути. М., 1982, с. 273.

<sup>13</sup> Надежда Мандельштам. Воспоминания. Нью-Йорк, 1970, с. 185.

<sup>14</sup> См.: «Новый журнал для всех», 1915, № 4; «Новый Сатирикон», 1914, № 15. Рисунок «А.Ахматова и Н.Альтман в деревне» (1915) — в сборнике вдовы художника, И.В.Щеголевой (Ленинград).

<sup>15</sup> Б.Лившиц. Полутораглазый стрелец. Л., 1933, с. 90.

<sup>16</sup> И.Е.Репин. О портрете Иды Рубинштейн. — «Путь» (Москва), 1911, № 2.

<sup>17</sup> Далее: «Прежде всего это портрет танцовщицы, но серьезной. Ни тени чувственности, это еще подчеркнуто тем, что она явно позирует». Запись в каталоге принадлежит Александре Ивановне Аристовой, в то время учившейся в Московском училище живописи; впо-

следствии она работала в Гравюрном кабинете Музея изящных искусств в Москве. (Каталог с записями А.И.Аристовой находится в архиве Ю.А.Молока, Москва.)

<sup>18</sup> Н.Н.Пунин. Рисунки нескольких «молодых». — «Аполлон», 1916, № 4/5.

<sup>19</sup> Запись Вяч. Иванова в альбоме автографов Н.Альтмана. — См. в кн.: М.Эткинд. Натан Альтман. М., 1971, с. 114.

<sup>20</sup> М.В.Алпатов. Жизнь искусствоведа. — В кн.: Панорама искусств, 7. М., 1984, с. 196.

<sup>21</sup> Лидия Чуковская. Указ. соч., с. 133 (запись от 26 июня 1940). Речь идет о стихотворении И.А.Бунина «Поэтесса» (1916), опубликованном в журнале «Жизнь» (Одесса), 1918, № 7 и в сборнике «Митина любовь» (Париж, 1925).

<sup>22</sup> Э.Голлербах. Указ. соч., с. 13.

<sup>23</sup> Лидия Чуковская. Записки об Анне Ахматовой. Тт. 1, 2.

<sup>24</sup> В этом смысле небезынтересно вспомнить об отношении в 20—30-е гг. О.Мандельштама к своему портрету работы П.В.Митурича (1915), известному по воспроизведению в журнале «Аполлон», 1916, № 4/5. Как писала впоследствии Н.Мандельштам: «К сожалению, я ничего не слышала от О.М. о его портрете работы Митурича. Он как бы забыл о нем». (Письмо Н.Я.Мандельштам Ю.А.Молоку, от 1 ноября 1970, находится у адресата.) Подробнее об этом см.: Ю.Молок. Ахматова и Мандельштам (К биографии ранних портретов). — «Творчество», 1988, № 6.

<sup>25</sup> Слова Ахматовой в записи В.Я.Виленкина, 1 февраля 1962. — См. в кн.: В.Виленкин. В сто первом зеркале. М., 1987, с. 227.

Публикуемая статья была уже набрана, когда в журнале «Новый мир» (1989, №№ 1-3) появились «Рассказы о Анне Ахматовой» Анатолия Наймана, в которых, в частности, приведено интересное свидетельство неоднозначного отношения Ахматовой к своим портретам: «Среди нескольких десятков портретов Ахматовой альтмановский был на особом счету, хотя тышлеровский и Тырсы ей нравились больше. Может быть, потому, что Альтман писал ее в счастливые дни ее жизни или сами сеансы проходили в особой интимно-дружеской атмосфере и с ними было связано что-то, что потом приятно вспоминать, или потому, что это был первый "знаменитый" ее портрет» (№ 3, с. 122). Свидетельство и размышления мемуариста, как нам кажется, не расходятся с идеями нашей статьи.

*Генрих Баран  
(Олбани)*

**ПАСХА 1917 ГОДА: АХМАТОВА И ДРУГИЕ  
В РУССКИХ ГАЗЕТАХ**

1-го (14-го) апреля 1917 г. в особом «пасхальном» номере газеты «Русское слово» были напечатаны четыре стихотворения Анны Ахматовой: «Приду сюда и отлетит томленье...», «Все обещало мне его...», «А, это снова ты...» и «Судьба ли так моя переменилась...». В конце года эти стихи с небольшими изменениями вошли в состав сборника «Белая стая». С тех пор они многократно перепечатывались в прижизненных и посмертных изданиях Ахматовой.

Текст газетной публикации:

I.

Приду сюда 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 пенистом вине.

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

II.

Все обещало мне его:  
Край неба тусклый и червонный,  
И милый сон под Рождество,  
И Пасхи ветер многозвонный,

И прутья красные лозы,  
И парковые водопады,  
И две большие стрекозы  
На ржавом чугуне ограды.

И я не верить не могла,  
Что будет дружен он со мною,  
Когда по горным склонам шла  
Горячей каменной тропкою.

### III.

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 любовью и судьбою.  
Так мертвый говорит, убийцы сон тревожа,  
Так ангел смерти ждет у рокового ложа.

Прости меня теперь. Учил прощать Господь.  
В недуге горестном моя томится плоть,  
А вольный дух уже почиет безмятежно.  
Я помню только сад, сквозной, осенний, нежный,

И крики журавлей, и черные поля...  
О, как была с тобой мне сладостна земля.

### IV.

Судьба ли так моя переменялась,  
Или вправду кончена игра?  
Где зимы те, когда я спать ложилась  
В шестом часу утра?

По-новому, спокойно и сурово,  
Живу на диком берегу.  
Ни праздного, ни ласкового слова  
Уже промолвить не могу.

Не верится, что скоро будут святки.  
Степь ядовито зелена.  
Сияет солнце. Лижет берег гладкий  
Как будто теплая волна.

Когда от счастья томной и усталой  
Бывала я, то о такой тиши  
С невыразимым трепетом мечтала,  
И вот таким себе я представляла  
Посмертное блуждание души.<sup>1</sup>

Современники Ахматовой видели в ее поэзии своего рода лирический дневник, отдельные части которого отражали переживания и эмоциональные отклики поэта. В Жирмунский писал: «Целый ряд стихотворений Ахматовой может быть назван маленькими повестями, новеллами; обыкновенно каждое стихотворение — это новелла в извлечении, изображенная в самый острый момент своего развития, откуда открывается возможность обозреть все предшествовавшее течение фактов»<sup>2</sup>. Четыре текста, о которых идет речь, полностью попадают под это определение. Героиня — лирическое «я» — упоминает свое новгородское наследство; она прославляет новую любовь и пытается покончить с прежней; она описывает момент в своей новой жизни, протекающей в другой, по сравнению с Петроградом, атмосфере<sup>3</sup>.

Раскрывая в интимном плане душу поэта, эти стихотворения имеют и дополнительное, более широкое значение. Печатавшаяся в данном выпуске «Русского слова» — ведущей русской газеты, тираж которой в течение двух недель после февральской революции превысил 1 миллион экземпляров, — Ахматова не только выступала перед самой широкой публикой, но и включила свои произведения в определенный, маркированный контекст. Этот контекст — традиция литературных публикаций по случаю Рождества и Пасхи, традиция со своими правилами и историей. В прошлом писатели и поэты использовали произведения, созданные в русле этой традиции, чтобы сделать те или иные политические заявления. Этот опыт прошлого оказался особенно важным весной 1917 года.

В данной статье я утверждаю, что, во-первых, Ахматова также учла эту традицию при подготовке своих текстов к печати в газете, и, во-вторых, читатели «Русского слова», у которых определен «горизонт ожиданий» (термин Р.Юсса), порождаемый опытом чтения предыдущей литературы, должны были воспринять ее стихотворения не просто как типичные примеры «ахматовской лирики», а как более широкое целое, которое интерпретировалось в контексте праздника. Чтобы показать это, я вкратце опишу как саму традицию, так и другие литературные произведения, которые печатались на

Пасху 1917 года. Материалы эти мало известны, хотя они представляют собой интересный эпизод в истории русской культуры и литературы.

Выпуск «Русского слова» от 1 апреля 1917 года следовал многолетней традиции публикации литературных текстов, в основном рассказов, каким-то образом связанных с Рождеством и Пасхой, — так называемых «святочных рассказов» («рождественских рассказов») и «пасхальных рассказов». Рост и расширение этого жанра тесно связаны с ростом русской прессы, в которой и печаталось большинство из них.

Хотя святочные рассказы имели более широкие сюжетные возможности и создавались в большом количестве, пасхальные тексты тоже сформировались в продуктивный жанр. Пасха, самый значительный христианский праздник, дала не только Тему, но и круг мотивов, которые поддавались разносторонней художественной обработке. Создавались произведения, в которых пересказывались разные моменты страстей Иисуса, описывалось празднование Пасхи в разные времена и исследовалось влияние праздника на современного человека. Победа Иисуса над грехом и смертью стимулировала обращение к духовным сторонам человеческой жизни. При этом для писателей прогрессивного и радикального направлений пасхальные тексты служили орудием обличения общественного порядка, давая им при этом возможность основать свои доводы на идеалах христианства<sup>4</sup>.

К началу 1890-х годов особые пасхальные выпуски стали постоянным явлением русской литературной и журналистской практики. В них печатались как литературные светила (напр. Чехов), так и масса сейчас совершенно неизвестных писателей. И само количество текстов, и их зачастую низкое качество быстро вызвали соответствующую реакцию. Многие писатели, ощущая, что языку пасхальной литературы грозит шаблонность и что чувствительность рассказов часто низводится к чрезмерной сентиментальности, стали создавать пародии, которые часто печатались в тех же праздничных номерах.

После 1905 года быстро растет и всеобщее признание модернистской литературы. Символисты становятся сотрудниками столичных газет. Уже через два-три года пасхальные и святочные номера отражают разнообразие русской литературы, внутри которой происходит борьба течений, и свидетельствуют об интересе, который художественная литература

представляет для массового читателя. К праздникам ведущие газеты ангажируют крупных писателей, часто печатают иллюстрации, превращая таким образом праздничные номера в значительные литературные события<sup>5</sup>.

К тому времени рамки возможного в праздничных выпусках расширяются, и в них появляется разнообразный материал. Иногда эстетические соображения преобладают над религиозными, и в номерах помещаются произведения, связанные с праздником самым отдаленным образом или вовсе не связанные. Но последнее — исключение. Сила традиции все еще побуждает авторов выступать в печати с произведениями, отражающими пасхальную или рождественскую тематику.

Как указано выше, праздничная литература служила не только художественным целям. Святочные и пасхальные рассказы иногда употреблялись для распространения политических идей. Начало частому использованию праздничных текстов для таких целей было положено сразу после революции 1905 года, когда цензурные правила были смягчены. В этот период праздничные номера не ограничивались сентиментальными повествованиями о милосердии и любви к ближнему. Газеты, обычно непосредственно связанные с политическими партиями, пользовались сюжетными ходами святочных и пасхальных текстов для провозглашения определенных взглядов. Обычно общий тон номеру давала передовица, в которой излагался взгляд редакции на праздник в данной социально-политической обстановке в России. После этого в большей части публикуемых в номере рассказов и стихотворений разрабатывалась дальше эта общая тема.

Можно привести много примеров такого соединения политики и литературы. Остановимся на Пасхе 1906 года, которая совпала с выборами в Первую Государственную Думу. В тот момент либеральная пресса была настроена оптимистически, в стране ожидалась большие перемены. Проводились прямые параллели между событиями Святой Недели и судьбой России. Мы это видим, например, в статье из появившейся незадолго до того кадетской газеты «Речь»:

Его распяли и Он воскрес.

И ты, Россия, воскресла, как Он.

Бесконечно долгие месяцы безумной и ненасытной злобы.

Карательные экспедиции, военное положение, чрезвычайная охрана. Каторга и ссылка; расстрелы и казни без счета и числа.

Но жив дух твой, Россия; и очищенная и возвеличенная крестною мукой, ты воскресла, свободная, и враги и насильники твои, объятые смущением, повергнуты в прах. Для вас, возлюбивших родную землю и пострадавших за нее, для вас, живых и мертвых, — воскрес Христос.

Под горячими лучами солнца тают снега, бегут весенние ручьи и обнаженные поля облакаются в зеленые одежды.

В перезвоне пасхальных колоколов — разве вы не слышите немолчного трепета жизни, звонких и радостных, перекликающихся голосов: «Да здравствует свободная Россия, да здравствует свободный народ!»<sup>6</sup>

Сходные идеи провозглашала и газета «Двадцатый век». Так, автор статьи «Пасха надежды» утверждает, что надежду мучили в прошлом, но, как оказалось, она все еще жива. Статья заканчивается восклицаниями: «Это первая Пасха мужественной надежды. Христос воскрес! Дума приближается!»<sup>7</sup>

Как и следовало ожидать, художественные произведения отражали эти настроения. Один из рассказов, помещенных в «Речи», принадлежит сентиментальной писательнице Т.Щепкиной-Куперник (частой участнице праздничных номеров). В рассказе молодая девушка ждет известий от жениха, которому как участнику «освободительного движения» пришлось бежать от ареста и смертной казни за границу. В конце повествования героиня получает из Лондона телеграмму «Христос Воскресе». Это не только сообщение о том, что ее возлюбленный вне опасности, — это радостная весть о всей России<sup>8</sup>.

В конце 1900-х годов обнаженная политическая риторика большей частью исчезает со страниц праздничных номеров газет. Правительство восстановило контроль над страной и населением, консервативные веяния охватили общество, а внимание публики стали привлекать другие интересы. Во время войны снова повышается интерес к серьезным политическим вопросам, особенно при возрастающей возможности военной катастрофы, и авторы пасхальных и святочных произведений опять обращаются к насущным проблемам России. В декабре 1914 года Блок в стихотворении «Два века» (вариант 1-й главы поэмы «Возмездие») призывает к самопожертвованию, а в конце 1916 года Федор Крюков печатает рассказ «Ползком», темой которого является стойкость, живучесть русского народа<sup>9</sup>.

Таким образом, в тот момент, когда революционные события весны 1917 года вдруг обрушились на русское общество, как писатели, так и их читатели имели уже большой опыт использования пасхальных и святочных текстов для провозглашения политических сообщений. То, что Пасха праздновалась так скоро после падения старого режима — 2 (15) апреля, — повышало вероятность использования прессой наступающего праздника для выражения отношения к свершившейся революции. Отдельные произведения такого рода, главным образом стихи, уже появились в печати, но наступление праздника было особенно подходящим моментом для коллективных литературных выступлений<sup>10</sup>. Ведущие газеты откликнулись по-разному. Одни намеренно отказались от традиции, вторые продолжили «розовую» линию пасхальной литературы, третьи же напечатали подборки текстов, в большинстве которых подчеркивается связь между праздником и революцией<sup>11</sup>.

Первый тип представлен позицией «Речи», органа партии кадетов. Одно из лучших повременных изданий России, эта газета в прошлом отличалась высоким качеством публикуемой к праздникам литературы<sup>12</sup>. В этом году, однако, «Речь» не выпускает традиционного пасхального номера. В субботу газета помещает передовицу, в которой обсуждается значение Пасхи в данный момент. Статья подчеркивает существование некоторых основных духовных проблем, которые всегда волновали человечество и которые находят себе решение в христианстве, особенно в событиях Святой Недели. Однако, указывает статья, эта Пасха пришла как бы не вовремя: можно ли быть «праздными для праздника», остановить ход событий, когда стране нужны постоянные усилия всех ее граждан, когда положение на фронтах грозит опасностью? Очевидно, по отношению к себе редакция газеты ответила на этот вопрос отрицательно<sup>13</sup>.

По-видимому, схожее решение было принято газетой «Русские ведомости», которая также не выпустила особого пасхального номера. Однако надо отметить появление в субботнем номере отрывка «Николай Павлович» из повести Толстого «Хаджи-Мурат», раньше не печатавшегося в России<sup>14</sup>. Сам факт напечатания этого текста имеет явный семиотический характер. Это подчеркивается одновременной публикацией того же материала в «Русском слове» (см. ниже).

Второй тип подхода к празднику представлен «Московски-

ми ведомостями». Газета, известная в недавнем прошлом крайне правыми взглядами и связью с черносотенным движением, заняла примирительную позицию после победы революции<sup>15</sup>. На Пасху «Московские ведомости» печатают передовицу, в которой подчеркиваются непреходящие ценности праздника, нынешнее положение страны сравнивается с нашествием Батыя и Смутным Временем и выражается уверенность в спасении России от внешних врагов благодаря ее христианской вере<sup>16</sup>. За ней следует статья о Пасхе, написанная священником (единственный пример в доступных нам материалах начала апреля 1917 года)<sup>17</sup>. Дальше идет ряд стихотворений и рассказов, сочиненных совершенно неизвестными авторами (серьезные писатели в этой газете не печатались из-за ее политической репутации). Все эти тексты разрабатывают традиционные религиозные и моральные темы праздника, большей частью употребляя при этом клишированные образы и высокопарный, архаизированный стиль. Так, например, в одном рассказе умирающая актриса, жаловавшаяся на нравственные испытания театральной жизни своему другу, антрепренеру Амплию Егоровичу Шересперову-Уральскому, вдруг вспоминает о своей детской любви к Пасхе, и ее лицо проясняется от ей только слышных звуков: «Мне слышатся нежные голоса, поющие "Христос Воскресе", за спиной у меня вырастают крылья, и мне становится легко... со всем легко...»<sup>18</sup>.

Текущие события почти целиком отсутствуют в литературной части номера, за исключением двух текстов. Один из них — стихотворение «У часовни», в котором к описанию придомовой часовни и мыслям о ее значении для путешественника приложена строфа о России: «О, родина-мать, и в страданиях // Все ж духом не падай, скорбя; // Поддержат в твоих испытаниях // Молитва и вера тебя. // Да, путь твой исполнен тревоги, // Все ж сможешь его ты пройти, // Коль обе стоят при дороге // Часовней на скорбном пути»<sup>19</sup>. Второй текст — это приключенческий рассказ «Страшный граф (Польская легенда)». Действие происходит в Польше перед разделом ее, а его героем является французский врач Эмиль, который попадает в дом некоего графа Длуговецкого, отъявленного злодея. Француз влюбляется в молодую жену графа (который принудил ее выйти за него замуж). Когда граф узнает об этом и угрожает им позорной смертью, Эмиль убивает его. До этого момента мы имеем дело с дешевой романтикой, ко-

торой особенно были полны провинциальные газеты конца XIX века, но тут вносится дополнительный элемент — возможно, аллюзия на внетекстовую реальность: замок охвачен восстанием крестьян графа, которые отпускают на свободу молодых людей и сжигают гнездо тирана<sup>20</sup>.

К типу пасхального выпуска, представленного «Московскими ведомостями», частично примыкает праздничный номер другой газеты из правого лагеря, «Нового времени», хотя в нем гораздо меньше «свято-русского» духа. Пасхальная передовица приветствует революцию, развивая идею о ее национальной уникальности. Статья также подчеркивает, что революция победила без жертв, что делает возможным сейчас празднование «бескровной Пасхи»<sup>21</sup>. Сопутствует статье довольно ограниченный литературный материал («Новому времени» тоже было трудно привлечь к сотрудничеству видных писателей). Рассказ о праздновании прошлой Пасхи в австрийской тюрьме показывает влияние праздника на душу рассказчика, который сумел найти внутреннее спокойствие, несмотря на удручающую обстановку<sup>22</sup>. В газете также напечатаны два стихотворения. Одно из них — традиционный тип размышлений о праздновании Пасхи в прошлом. Другой текст непосредственно откликается на революцию, используя при этом пасхальную образность<sup>23</sup>.

Последний тип отклика на Пасху представлен в выпусках двух крупных изданий, «Биржевых ведомостей» и «Русского слова». В первой из этих газет помещена восторженная редакционная статья о значении нынешней, «революционной Пасхи», которая противопоставляется «Пасхе самодержавной», а свершившееся в России приравнивается к Воскресению Христа: «Слова о Светлом Воскресении... приобретают характер символической *правды*, получают содержание такой истины о "воскресшем духе", которая осуществляется в жизни»<sup>24</sup>. Общему направлению передовицы соответствуют почти все литературные произведения, напечатанные дальше в номере<sup>25</sup>.

В рассказе журналиста и писателя Иеронима Ясинского «В лесу» затронуты общественные истоки теперешнего перелома в русской жизни. Суть текста в объяснении, почему старый лесник сильно избил дворянина, с которым раньше всегда дружил. В конце рассказа жертва избияния, человек жестокого склада, объясняет жене, что был наказан лесником за соблазнение его внучки. «Герой» перечисляет два варианта

дальнейших действий: либо он передаст дело полиции, либо он освободит жену от себя, выстрелив себе в лоб. Учитывая момент публикации, эта небольшая картина небрежного обращения с людьми, с одной стороны, и взрыва мстительного гнева — с другой, представляет собой метафору общественных взаимоотношений с ясными политическими последствиями<sup>26</sup>.

Другой текст в номере — фельетон А.Альперовича «Казарма накануне революции (капля из моря)», в котором жизнь в армейской казарме, названной современным «мертвым домом», указана как одна из причин народного гнева. Надо также отметить рассказ Ф.Сологуба «Самосожжение Зла», где автор открыто заявляет, что мораль, которая может быть извлечена из его повествования, имеет отношение к современности: «Показалось мне почему-то, что то происшествие, которое я собираюсь пересказать, в отдаленных подобиюх прообразует душу века сего»<sup>27</sup>.

В «Биржевых ведомостях» также напечатаны два стихотворения: одно — Бальмонта («Удел крылатых»), а второе — Щепкиной-Куперник («К Христу»). Второй текст отличается остротой использованных в нем религиозных мотивов<sup>28</sup>.

Самый представительный подбор художественных текстов по случаю Пасхи напечатан в «Русском слове», где и была напечатана Ахматова. Литературные произведения занимают видное место в номере: репортаж о внешних и внутренних событиях отодвинут к концу, литературные вещи начинаются сразу после объявлений (1-я страница), и им уделяется свыше трех страниц. Это делается в момент, когда размер «Русского слова» был сокращен редакцией до одного листа, чтобы удовлетворить возросший спрос на газету. Передовицы в номере не было: ясно, что ответственность за объяснение соотношения между всем происходящим и праздником возложена на участвующих в номере литераторов. Большинство из них делает революцию темой своих произведений<sup>29</sup>, но подходят они к ней по-разному. В некоторых текстах религиозный элемент сведен к минимуму или выражен в моральных категориях, в других же взаимосвязь политических и религиозных мотивов повторяет опыт литературы 1905-06 гг.

Литературная часть газеты открывается материалом из «Хаджи-Мурата», но здесь он более просторен, чем в «Русских ведомостях»: публикуется не только фрагмент «О Николае Павловиче», но и другой кусок о царе, «Отрывок без

начала»<sup>30</sup>. В небольшом вступлении публикатор текста Толстого В.Чертков замечает, что хотя эти фрагменты не пропустила бы цензура при старом режиме, в конечном итоге они были исключены Толстым из романа по эстетическим соображениям: «Он нашел эти страницы непропорционально обременительными в художественном отношении» (с.2). Объяснение вполне понятно, так как фрагменты романа содержат убийственный портрет Николая и его предков, начиная с Петра Великого. Текст Толстого — обвинительный акт против династии Романовых, и впечатление от него гораздо сильнее, чем от многих статей о тайнах императорского двора, печатавшихся после победы революции. Ясно, что помещение этого материала на ключевом месте в пасхальном номере было семиотическим актом.

Иная сторона прошлого России показана в статье Владимира Бурцева «В 1882-84, в 1905-06 и в 1916-17 гг.», в которой автор, известный революционер-эмигрант, передает свои впечатления от России в разные моменты революционной активности. Всего через месяц после падения царского правительства, в соответствии с духом праздника, Бурцев заключает свои замечания оптимистической картиной дальнейшего хода событий: «Перспективы так широки, что их сейчас трудно даже и охватить. Счастливы те, кто увидят Россию будущего» (с.3).

В другой части газеты текущая жизнь является темой двух разных произведений. В очерке «Великое и смешное (миниатюры революции)» Н.Тэффи изображает, как реагируют люди на новые условия (с.4). Со своей стороны, Константин Тренев описывает события в провинциальном городе в первые дни революции, показывая реакцию на них самых разных людей, от губернатора и полицмейстера до простого народа на улице. Целый ряд картинок, в которых подчеркиваются легкость и быстрота свершившейся смены властей, заключается следующим эпизодом. На улице появляются двое рабочих, и один из них вдруг выступает с речью, начиная ее словами «Христос воскрес, товарищи!» В быстро собравшейся толпе начинается смех, так как еще далеко до праздника. Рабочий продолжает:

С девятьсот третьего года не крестился, а теперь: Христос воскрес!.. Воскрес распятый и погребенный самодержавием Христос — Бог земли русской!..

Осняет себя широким крестом, и среди зачарованной тишины зазвучала горячая стальная речь...<sup>31</sup>

Реальная ли эта сцена или нет, но ее появление в конце текста, на маркированном месте, вкладывает в фельетон новый, дополнительный смысл.

Похожее окончание, с подчеркиванием мотива Пасхи, в рассказе Г.Петрова «Трижды воскресший». Текст этот довольно типичен и для пасхальной литературы вообще, и для ее политической разновидности в частности. Молодая медсестра, сама испытавшая личное горе, спасает и постепенно выхаживает довольно тяжело раненного мальчика. Ребенок выздоравливает, к нему возвращается речь (утраченная после временного повреждения мозга), а его спасительнице удаётся отыскать за границей его отца, который оказывается польским аристократом. Молодая женщина боится предстоящего отъезда мальчика, к которому привязалась, но в конце рассказа получает обнадеживающее письмо. Отец Адама, вдовец, пишет о своем приезде и о возможности нового счастья для них всех. В его письме идея Воскресения становится универсальной:

Кто знает, что ждет нас после встречи? Теперь всеобщая Пасха. Воскресают страны, воскресает свобода народов. Воскреснет наша умученная, распятая Польша. Трижды воскрес наш маленький Адам. Может быть, воскреснет и наше с вами большое счастье. На общую Пасху будем ждать и нашу с вами Пасху (с.7).

Рассмотрим теперь произведения, в которых революционная и религиозная тематика тесно взаимосвязаны. На первом месте среди них статья Д.Мережковского «Ангел революции», посвященная вопросу, можно ли «соединить воскресение России с Воскресением Христовым, красное яичко — с красным знаменем...». Сначала ответ кажется отрицательным. Мережковский прослеживает связь между самодержавием и православной церковью, в лице как Св. Серафима Саровского, так и Распутина. Эта связь, пишет он, создает конфликт между церковью и революцией, которая, начиная с декабристов и по нынешнее время, глубоко религиозная по духу, хотя она все более отрицает веру:

И вся она, от начала до конца, пронизана духом Христовым, ду-

хом любви жертвенной. Может быть, с первых времен христианских мучеников не было во всемирной истории более христианского, более Христова, чем русская революция. Дух Христов, религиозное действие пламенеет в ней; но религиозное сознание, исповедание, имя Христово меркнет. Совершая дело Христово, революция от самого Христа отрекается или как будто отрекается.

Вот почему, указывает Мережковский, соединить политическое и религиозное воскресение будет нелегко. Однако цель эта будет достигнута путем таинства. Хотя тело Христа, плоть без духа, принадлежит церкви, но его дух с революцией, «в темных толпах человеческих». Конец статьи оптимистичен. Воскресение Иисуса никогда не казалось так близким, как в этом году; хотя Он сам еще не появился, но предзнаменования чуда налицо: «Мы еще не видели Христа воскресшего, но мы уже видели великое землетрясение, и камень от гроба отваленный, и стерегущих, которые стали как мертвые, и ангела, подобного молнии, ангела революции, который нам сказал: «Христос воскрес»<sup>32</sup>.

То, что для Мережковского еще вопрос, для ряда других участников выпуска является очевидным фактом, который может быть использован как основа пасхального текста. Так и поступают поэты, сгруппированные вместе на 3-й странице «Русского слова», — К. Бальмонт, Ю. Балтрушайтис, Вяч. Иванов и Т. Щепкина-Куперник. Под общим заглавием «Пасхальные строки» Бальмонт печатает несколько стихотворений, прославляющих революцию и ее участников («Христос Воскресе», «Вольный стих», «Слава крестьянину», «Женщина»)<sup>33</sup>. В том же духе два стихотворения Балтрушайтиса — «Светлая Заутреня» и «Зодчим Нови» (их общее, двусмысленное заглавие — «Красный звон»)<sup>34</sup>. Вяч. Иванов тоже представлен двумя стихотворениями. Первое, «Тихая жатва», воспевает грядущее пришествие Христа вместе с небесным воинством, готовым встать на защиту России. Другое стихотворение, «Поэт на сходке», состоит из частей «Толпа» и «Поэт» и является еще одним отзвуком пушкинской дихотомии. Толпа считает революцию делом своих рук: «Не видит он, что эта груда // Во прах низверженных твердынь, // Народом проклятых гордынь — // Народной ненависти чудо, // Не дар небесных благостынь». Поэт придерживается противоположного мнения — он считает, что чудо сотворено божественным ребенком, Миром, рожденным Россией: «Его звезда взошла, — и мирно

// Распались кольца всех цепей». Однако в конце своего ответа Поэт указывает на опасность, грозящую новорожденному, и призывает всех к защите:

Но подле колыбели вырыт  
Могильный ров, — народ, внемли! —  
И воинов скликает Ирод  
Дитя похитить у Земли!

Всем миром препояштесь к брани,  
Замкните в дух огонь знамен —  
И бойтесь праздновать заране  
Последний приговор времен!

В той же группе Щепкина-Куперник выступает с несколькими стихотворениями. Религиозные и политические мотивы присутствуют в разной мере во всех из них<sup>35</sup>.

Вернемся к исходному вопросу о четырех стихотворениях Ахматовой в «Русском слове». Что показывает анализ контекстов, в которых эти стихотворения могут быть рассмотрены, — контекста «Русского слова» и других газетных выпусков того времени, контекста пасхальной литературы с выраженной политической позицией (периода двух революций) и самого широкого контекста пасхальной литературы вообще?

С одной стороны, подтверждается индивидуальность Ахматовой и независимость ее литературного пути. За исключением нарочито «вневременных» публикаций в «Московских ведомостях», по большей части произведения, напечатанные на Пасху 1917 года, особенно поэтические, удивительно схожи и в плане содержания (совершается национальное воскресение России) и в плане выражения (используются религиозные мотивы). Соединением, по словам Мережковского, красного яичка с красным знаменем, увлекаются многие, и эта задача явно отодвигает на второй план различия между литературными школами. Ахматова же выступает перед массовой публикой, ожидающей пасхального материала, с произведениями, в которых она продолжает изучать область индивидуальных переживаний. Ее вклад в пасхальный номер — не риторика, а лирика, и притом лирика, в которой почти отсутствуют эксплицитные пасхальные мотивы (какие мы находим, например, в стихотворении 1914 года «Ответ» [«Какие странные слова...»]). Возможно, что это различие было намеренно подчеркнуто редакцией газеты: тексты Ахматовой на-

печатаны на той же странице, что и остальные поэтические произведения, но помещены отдельно от них, на противоположной стороне страницы.

Вместе с тем есть причины думать, что Ахматова сама приняла во внимание возможное влияние разных контекстов пасхальной традиции на восприятие ее стихотворений читателем. Свидетельством этому является порядок, в котором ее четыре текста расположены в газете, и общее впечатление от их прочтения в данной последовательности.

Интересно сравнить расположение текстов в номере «Русского слова» и их распределение в «Белой стае». Сборник Ахматовой состоит из четырех разделов, внутри которых группируются ее стихотворения, и пятого раздела, который занимает поэма «У самого моря». Стихотворения из «Русского слова» напечатаны в разных местах в сборнике: они распределены по разным разделам. Порядок их появления связан с ведущими темами каждого раздела — темами, выраженными целым рядом текстов в каждой из частей сборника. Третье стихотворение в газете («А, это снова ты...») в книге стоит первым, рядом с другими текстами, в которых появляется тема старой любви («Твой белый дом и тихий сад оставляю...», «Слаб голос мой, но воля не слабеет...», «Был он ревнивым, тревожным и нежным...» и др.). Следующий текст, «Все обещало мне его...», помещен во втором разделе, вместе с целым рядом произведений, в которых развита тема нового возлюбленного («9 декабря 1913 года», «Под крышей промерзшей пустого жилья...», «Еще весна таинственная тлела...» и др.). Третий раздел «Белой стаи» выдвигает высокую, патристическую тематику — судьба России, судьба народа во время войны — в таких текстах, как «Пахнет гарью. Четыре недели...», «Можжевелника запах сладкий...», «Утешение», «Молитва» и др. Естественно, что стихотворение «Приду туда и отлетит томление...»<sup>36</sup> включено в этот раздел. Стихотворение «Судьба ли так моя переменилась...», напечатанное четвертым в газете, попало почти в самый конец сборника, где его сюжет — новая жизнь со значительно суженным диапазоном переживаний — связан с мотивами сна и памяти в четвертом разделе (особенно в стихотворениях «Сон», «Белый дом», «Из памяти твоей...», «Как белый камень в глубине колодца...»).

Таким образом, хотя для газетной публикации Ахматова отбирает произведения, характерные для ее следующего сборника, их порядок придает темам другой вес. В «Белой стае»

личный элемент на первом месте. Национальная, военная тематика появляется во второй половине книги, создавая фон, на котором воспринимаются изменения в душевном состоянии лирического «я». В «Русском слове» национальная тема выдвигается с самого начала — она на первом плане. «Приду сюда...» прославляет связь между лирическим субъектом и новгородской традицией — и, шире, Россией вообще. После того, как установлены связи между поэтом и страной (народом), допускаются частные мотивы любви и измены и, наконец, душевного спокойствия (хотя и купленного ценой некоторых потерь)<sup>37</sup>.

Первое стихотворение играет ключевую роль в установлении связей между ахматовскими текстами и кругом политически направленных пасхальных текстов в «Русском слове» и шире. Учитывая исторический момент (особенно военную угрозу), а также описанный выше общий литературный фон, подчеркивание поэтом национальной темы вероятно воспринималось как приветствие свершившейся революции. Конечно, своеобразие текста Ахматовой по сравнению с другими очевидно. Она не упоминает революции, но прославляет страну и народ, который эту революцию осуществил.

Выше было указано почти полное отсутствие специфически пасхальных мотивов в четырех произведениях Ахматовой. Однако, несмотря на это, некоторые подробности первого стихотворения позволяют воспринять его в русле пасхальной традиции. Эти подробности вытекают из национальной темы, которая неразрывно связана с религиозностью. Элементы изображенного в стихотворении мира — деревня, где соединены труд и молитва, и «тихий» (в религиозном смысле) угол России, который сияет в воображении поэта, — отвечают требованиям жанра, служат сигналами связи между стихотворением и традицией.

С точки зрения читателя связь ахматовских произведений с широким пасхальным контекстом в какой-то мере поддержана также в двух других стихотворениях. Во втором стихотворении указано, что появлению любимого предшествовали предзнаменования, связанные с Рождеством (сон, следуя давней традиции) и с Пасхой (звон колоколов, постоянный мотив в пасхальной литературе, которому героиня придает особый смысл). Учитывая контекст, здесь возможно дополнительное прочтение текста как указание на прибытие Жениха. В третьем стихотворении выдвигается мотив христианского про-

щения («Учил прощать Господь») в обращении героини к обиженному ею человеку.

Стихотворение «А, это снова ты!..» дает нам еще одно свидетельство чуткости Ахматовой к характеру пасхальной литературы. В тексте, напечатанном в «Белой стае», есть две строки, отсутствующие в «Русском слове». Они следуют за 6-м стихом («Врученным мне любовью и судьбою»): «Я предала тебя. И это повторять // О, если бы ты мог когда-нибудь устать!»<sup>38</sup> Возможно, что отсутствие этих строк в газетной публикации — результат сознательного их изъятия самой Ахматовой. Героиня прямо говорит о том, что она *предала* адресата своего монолога. Такое признание в предательстве и сам мотив предательства, связанный с центральными событиями Пасхи, — были бы не совсем уместны в контексте установившейся к тому времени традиции Светлого Праздника, не соответствовали бы тональности остального текста, особенно призыву к взаимному прощению.

Обратим внимание еще на один мотив в стихотворении «Приду сюда и отлетит томлень...». Качества, которые лирическое «я» видит в новгородской «стороне» и в людях, проецируются также и на ее реакцию: ее любовь — *спокойная* и *уверенная*, и эти эпитеты могли бы быть применены к земле и к народу. К стихотворению подходят часто цитируемые строки Мандельштама в статье 1916 года: «...В последних стихах Ахматовой произошел перелом к гиератической важности, религиозной простоте и торжественности: я бы сказал — после женщины настал черед *жены*... Голос отречения крепнет все более и более в стихах Ахматовой, и в настоящее время ее поэзия близится к тому, чтобы стать одним из символов величия России»<sup>39</sup>. Произведения Ахматовой в «Русском слове», ответившие на ожидания читателей газеты, но сохранившие свою лирическую специфику, занимают особое место в истории русской пасхальной литературы.

## ПРИМЕЧАНИЯ

Благодарю С.Лубенскую за замечания при обсуждении статьи и за помощь в редактировании текста.

<sup>1</sup> «Русское слово», № 73, суббота, 1 (14) апреля 1917 г., с.3. В издании под редакцией В.М.Жирмунского в Большой серии «Библиотеки по-

эта» (БП) указано, что в этом номере также напечатано другое стихотворение Ахматовой — «Здравствуй! Легкий шелест слышишь...», ранее опубликованное в сборнике «Четки» (Анна Ахматова. Стихотворения и поэмы. Л., 1976, с.457). Такого стихотворения в газете нет. Эта ошибка не повторяется в ахматовской библиографии в кн. «Русские советские писатели. Поэты». Библиографический указатель. Том 2. М., 1978, с. 133-195.

<sup>2</sup> В.М.Жирмунский. Преодолевшие символизм. — В его кн.: Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977, с.120.

<sup>3</sup> Биографический контекст стихотворений указан редакторами разных изданий Ахматовой и/или прокомментирован в научной литературе. Упоминание «капельки новгородской крови» в первом тексте — это ссылка на семью матери Ахматовой, которая вела свое происхождение от древнего рода новгородских бояр (Анна Ахматова. Сочинения в двух томах. Том 1. М., 1986, с.401). Второе стихотворение в автографе посвящено «Б.А.», т.е. художнику Борису Анрепу, с которым Ахматова встретила весной 1915 г. в Царском Селе и которому, по словам самой Ахматовой, она посвятила 17 стихотворений в «Белой стае» и 14 — в «Подорожнике» (БП, с.463). В третьем стихотворении, датированном летом 1916 г. в «Черной тетради», по-видимому, имеется в виду Н.Гумилев, чей брак с Ахматовой распался. Рональд Хингли определяет стихотворение как «one of the earliest among many stinging poetic rebukes that she was to direct, over the years, at various unspecified husbands and lovers who had fallen short of the high standards expected of her consorts» (Nightingale Fever: Russian Poets in Revolution. N.Y., 1981, p.58). Четвертое стихотворение написано в декабре 1916 г., под Севастополем, в доме первой жены Анрепа, Юнии, у которой Ахматова жила некоторое время (ей оно и посвящается в «Белой стае»). Стихотворение отражает «changes that had taken place in her life since the beginning of the war two and a half years ago» (Amanda Haight. Anna Akhmatova: A Poetic Pilgrimage. N.Y. and London, 1976, p.45).

<sup>4</sup> Более обширное описание святочной и пасхальной традиций см. в моей статье «The Tradition of Religious Holiday Literature and Russian Modernism», помещенной в томе докладов конференции «Роль христианства в истории русской культуры» (Беркли, май 1988 г.), а также в моей монографии на эту тему, подготовляемой к печати.

<sup>5</sup> Напр., на Пасху 1913 г. «Русское слово» напечатало отрывки из дневников Л.Толстого, а также следующие рассказы: «Слобода Толмачиха» М.Горького, «Псалма и сказка» И.Бунина, «На пути в Эммаус» Д.Мережковского, «Венчанная» Ф.Сологуба и «Маори» К.Бальмонта (№ 87, воскресенье, 14 [27] апреля 1913 г., с.3-8).

<sup>6</sup> «Речь», № 38, воскресенье, 2 (15) апреля 1906 г., с.1.

<sup>7</sup> «Двадцатый век», № 9, воскресенье, 2 (15) апреля 1906 г., с.2. Лозунг «Христос Воскресе! Дума приближается!» также напечатан огромным шрифтом как заголовок поперек этой страницы. Резкий контраст с такими настроениями мы находим в передовице П.А.Круше-

вана, издателя-редактора черносотенной газеты «Друг» в Кишиневе; он оповещает читателей о своем отчаянии по поводу состояния русского общества, которое уже полтора года страдает от анархии и насилия со стороны явных преступников, и заявляет: «Общество, среди которого такие утратившие душу человеческую выродки могут быть терпимы — не имеет права называться христианским обществом! Вот почему я не могу сегодня обратиться к вам с обычным христианским приветом, не могу сказать вам "Христос воскрес!"» («Глумление над жизнью». — «Друг», № 86, воскресенье, 2 [15] апреля 1906 г., с.2). Схожий прием был использован годом раньше в одном стихотворении в либеральном «Русском слове». Перечислив страдания человечества, особенно в России («По-прежнему на каждом шагу // Встречаю здесь предателя Иуду, // Насилия слугу, // Гонителя свободы, света, братства»), поэт заключает текст строками «Нет, я молчу пред радостным приветом // И не могу послать ему ответом: // "Воистину воскрес!"» (*П. Вейнберг*. «"Христос воскрес!" Торжественным приветом...». — «Русское слово», № 104, воскресенье, 17 [30] апреля 1905 г., с.2).

<sup>8</sup> «В пасхальную ночь». — «Речь», № 38, воскресенье 2 (15) апреля 1906 г., с.2. Внедрение политической тематики в святочные и пасхальные выпуски было настолько велико, что оно тоже стало объектом пародий. В своем фельетоне «Как писать святочные рассказы» известный критик и юморист А.Измайлов дает два образца политических текстов: «Рассказ истинно-русский» и «Рассказ либеральный». Героем первого из них является некий Сила Трифоныч, «человек добрых старых устоев, высокий патриот и член союза русского народа», который в ночь перед Рождеством находит покинутого ребенка и решает его спасти («Воспитаю отечеству хоть одного союзника!»). Во время крещения акушерка обнаруживает, что ребенок обрезан. Среди общего ужаса присутствующих гостей, Сила Трифоныч проявляет силу характера: «Тяжелое испытание послал мне Бог. Но побеждаю искушение! Усыновляю его, хотя он и жид. Пусть весь мир видит красоту истинно-русской души!» (*А.А. Измайлов*. Кривое зеркало: пародии и шаржи. Изд. 2-е. СПб, 1910, с.157-159). Возможно, что пародия навеяна сюжетом пасхального рассказа в правой газете «Россия», где акушерка в родильном доме подменяет христианского ребенка еврейским, в результате чего христианскому ребенку было сделано обрезание, а еврейского мальчика крестили. Несколько месяцев спустя, на Пасху, подмена детей обнаруживается, и сначала приводит в ярость обе пары родителей. В конце рассказа страсти утихают, и мать-еврейка, смиленная зрелищем обоих детей, спокойно спящих рядом, выражает готовность креститься. См.: *М.М. Миклашевский*. Злая шутка. — «Россия», № 732, воскресенье, 13 апреля 1908, с.4.

<sup>9</sup> Стихотворение Блока было напечатано в «Русском слове», № 297, 25 декабря 1914 г., с.3. Эта публикация отличается от окончательного текста. Особенно значительно добавление после строк «Какие

огненные дали // Открылись взору твоему!» следующего текста: «Как день твой величав и пышен, // Как светел твой чертог, жених! // Нет, то не рог Роланда слышен, // То звук громовый труб иных! // Так, очевидно, не случайно // В сомненных закалял ты дух, // Участник дней необычайных! // Открой твой взор, отверзи слух // И причастись от жизни смысла, // И жизни смысл благослови, // Чтоб в тайные проникнуть числа // И храм воздвигнуть — *на крови*». См. также: А.Блок. Собрание сочинений в восьми томах. Том 3. М.-Л., 1960, с.605-606. Сюжет рассказа Крюкова — попытка группы людей переправиться через реку зимой, в тяжелых условиях. В конце рассказа всем приходится ползти по льду, чтобы добраться до другого берега. Один из организаторов переправы, Пахом, поощряет всех восклицанием «Доползем!», что наводит повествователя на следующую мысль: «В этом "доползем" ухо мое уловило какую-то знакомую ноту неумывающей российской склонности к упованию. И, невольно поддаваясь ее зову, я повторял мысленно: — Доползем!..» («Русские ведомости», № 298, воскресенье, 25 декабря 1916 г., с.4). Развязка рассказа — несомненно отклик на положение России в конце 1916 г.

<sup>10</sup> В «Русском слове» падение царской власти приветствовали Ю.Балтрушайтис (стихотворения «1-е марта» и «Привет родины», № 57, воскресенье, 12 марта 1917 г., с.1) и К.Бальмонт (стихотворение «Благовестие», № 68, суббота, 25 марта 1917 г., с.2). Газета «Биржевые ведомости» напечатала статью Ф.Сологуба «Литургия», в которой Февральская революция обсуждалась в терминах священнодействия (№ 16124, среда, 8 [21] марта 1917 г., утр. вып., с.3). Ф.Сологуб, который часто печатался в «Биржевых ведомостях», откликнулся целым рядом статей и стихотворений на развивающиеся события.

<sup>11</sup> В основу приведенных ниже соображений положены газетные материалы 1917 г. из библиотек Колумбийского университета и Университета штата Иллинойс (г. Урбана), Нью-Йоркской публичной библиотеки и Библиотеки Конгресса. Почти все пасхальные выпуски в этом году появились в субботу, а не в воскресенье, как того требовала традиция. По-видимому, это объясняется новыми договорами с рабочими о выходных днях в праздники.

<sup>12</sup> См., напр., пасхальный номер предыдущего года, в котором публиковались А.Ремизов («Днесь весна благоухает», «Царь Соломон [Юреченная повесть]»), Евг. Замятин («Кряжи»), Г.Гребенщиков («Якуня-Ваня») и др. («Речь», № 99, воскресенье, 10 [23] апреля 1916 г.).

<sup>13</sup> «Среди великих событий». — «Речь», № 77, суббота, 1 апреля 1917 г., с.2.

<sup>14</sup> «Русские ведомости», № 73, суббота, 1 апреля 1917 г., с.1.

<sup>15</sup> См. статью «Новая жизнь», в которой редакция заявляет: «Что свершилось, то свершилось бесповоротно. Пусть же наши взоры будут обращены не к прошлому, а к грядущему» и призывает к победе в войне, сохранению внутреннего порядка и восстановлению законности («Московские ведомости», № 49, суббота, 11 [24] марта 1917 г., с.1).

<sup>16</sup> «И в этой глубокой вере речательство именно того, что тьма погубила не обмыет нас, как не объяла в конце тьма смерти Самого Богочеловека. И в нынешний Светлый день крепко верится, что эта тьма отходит от земли свято-русской и ее народа...» — «Христос воскрес!» («Московские ведомости», № 66, суббота, 1 [14] апреля 1917 г., с.1).

<sup>17</sup> *Протоиерей И.Восторгов*. Радость всемирная (К Пасхе). — «Московские ведомости», № 66, с.1.

<sup>18</sup> *А.Лиговский*. Крылья смерти. — «Московские ведомости», № 66, с.1. В центре другого рассказа этого автора («Великий грешник») исповедь старого человека, который считает себя грешником, хотя на самом деле его «преступления» были или просто ребяческими проказами или результатами его желания помочь другим. Рассказ заключается утешительными словами повествователя, у которого совершенно отсутствует чувство меры: «Полно, великий грешник! Не бойся. Кто много любил, тому много будет прощено» (с.2).

<sup>19</sup> *М.Астахов*. У часовни (одно из 3-х стихотворений под общим заглавием «Святая Русь»). — «Московские ведомости», № 66, с.2.

<sup>20</sup> *Н.Карянов*. Страшный граф. — «Московские ведомости», № 66, с.2-3.

<sup>21</sup> «Новое время», № 14742, воскресенье, 1 (15) апреля 1917 г., с.2.

<sup>22</sup> *Д.Янчевецкий*. Пасха каторжника. — «Новое время», № 14742, с.2-3.

<sup>23</sup> Последние два четверостишия этого низкокачественного текста характерны для жанра: «Низвергнув гнет лжецов тупых и лицемерных, // Во имя "малых сих" борясь за мир и свет, // Она попрадала смерть душою милосердной // И палачам рекла что казней больше нет! // Путь к братству всех людей от городов до весей, // — Вот истый путь Руси, отысканный опять. // И ей ли в эту ночь достойно не предстать, // И не ответствовать — "Воистину воскрес!"» (*Сергей Колыткин*. Великая суббота. — «Новое время», № 14742, с.2). Упоминание о казнях — ссылка на русскую действительность в период 1905-08 гг., когда полевые суды выносили многочисленные смертные приговоры.

<sup>24</sup> «Воскресение». — «Биржевые ведомости», № 16164, воскресенье, 2 апреля 1917 г., утр. вып., с.2. В статье упоминаются «розни» внутри революции, «анархические отклонения», она призывает к слиянию народа и армии.

<sup>25</sup> Единственное исключение — рассказ Льва Пасынкова «Сахарный баран» — о крестинах в доме бедного чиновника. Показано влияние самого обряда не только на измученного жизнью отца ребенка, но и на крестную мать — молодую неверующую девушку, которая вдруг ощущает смысл крещения и обязуется в будущем помогать ребенку. Прозрение происходит в реалистической обстановке, и рассказ далек от религиозной сентиментальности текстов из «Московских ведомостей».

<sup>26</sup> «Биржевые ведомости», № 16164, с.5-6.

<sup>27</sup> Действие рассказа происходит в Испании. Его героиня, молоденькая девушка Лаура, терпит притеснения со стороны отца и брата, которые собираются принудить ее уйти в монастырь. Она влюблена, но не хочет ослушаться отца и бежать из родительского дома. Преодолев серьезные препятствия, Лаура выходит замуж за своего возлюбленного, в то время как ее преследователи погибают (ее брат казнен за попытку убить ее). Когда ее муж замечает, что все кончилось бы лучше, если б не ее покорность и повинование отцу, дуэнья Лауры отвечает: «Если бы Лаура самовольно ушла из родительского дома, то и отец, и брат искали бы причинить ей зло. Смирение же и покорность Лауры их зло обратило на них самих, — и так вы увидели, что зло само себя сгубило». Можно предположить, что этот сюжет — аллегория отношений между самодержавием и народом, чье христианское смирение в конечном счете привело к его победе.

<sup>28</sup> См. первые три строфы: «Не только слово "всепрощенье" // На землю людям Ты принес, // Но и святое возмущенье // Людской неправдой, о Христос! // Не Ты ль, как праха горсть рассеяв, // Из храма торгашей изгнал? // Не Ты ли гордых фарисеев // Своим презреньем запялнал? // Явись, явись на землю снова! // Пролей в пустыню свежий дождь! // Нам нужен грозный пламень слова, // Нам нужен светозарный Вождь» («Биржевые ведомости», № 16164, с.5).

<sup>29</sup> Два произведения являются исключением из общего направления номера. Одно из них — юмористический рассказ М.Горького «Миша», в котором описана попытка мальчика вести дневник. Этот текст не приурочен к празднику и мог бы быть напечатан в любое время (правда, его легкая, веселая атмосфера вполне соответствует оптимистическому тону обычной пасхальной литературы). Второе произведение — «Из повести» И.Бунина — состоит из двух частей: в первой описано начало путешествия на Ближний Восток молодого немца Штейна, а во второй показаны картины из древней истории Цейлона. Эта часть придает тексту возможную тематическую связь с праздником. Сам Цейлон описан как земной рай, а печальная участь его первоначальных обитателей, т.н. Лучников, большей частью уничтоженных завоевателями-сингалами и во многом потерявших человеческий облик, приравнена к судьбе Авеля. Следует отметить дальнейшую судьбу этого текста, озаглавленного в рукописи «Жизнь». Первая часть была в переработанном виде напечатана в 1920 г. под заглавием «Отто Штейн». Вторая стала основой очерка «Город Царя Царей», посвященного Цейлону. См.: *И.Бунин*. Полное собрание сочинений в девяти томах. Том 4. М., 1966, с.406-411, 495-496; том 5, с.130-138, 517. См. также: *Л.В.Крутикова*. В мире художественных исканий Бунина (как создавались рассказы 1911-1916 гг.). — В кн.: «Литературное наследство», том 84. Иван Бунин. Кн. 2-я. М., 1973, с.90-120.

<sup>30</sup> Оба отрывка были опубликованы раньше за границей. См.: *Л.Н.Толстой*. Хаджи-Мурат. Роман. Берлин, изд. «Свободного Слова» В. и А. Чертковых, 1912, с.150-155.

<sup>31</sup> К.Тренев. В провинции. — «Русское слово», № 73, с.7.

<sup>32</sup> «Ангел революции». — «Русское слово», № 73, с.2.

<sup>33</sup> Все четыре текста включены в сборник К.Бальмонта «Революционер я или нет». М., 1918 (благодарю Р.Паттерсона за проверку библиографии К.Бальмонта). Последние три перепечатаны В.Н.Орловым в издании Большой серии «Библиотеки поэта» (К.Бальмонт. Стихотворения. Л., 1969, с.430-431); революционные мотивы в них не связаны специфически с христианством (напр., в стих. «Вольный стих»: «Цепи звенели веками. Цепи изношены. Прочь их! // Чашу пьянящего счастья, братья, осушим до дна!»). Стих. «Христос Воскресе» довольно банально, но характерно: «И в диком лесе, // И в чистом поле, // Душа на воле, // Нет рабства боле. // Христос Воскресе...»

<sup>34</sup> Последнее четверостишие из «Светлой Заутрени» типично для обоих текстов: «Расторгла сумрак жизни тесной // Русь, вся распятая в былом, // И в час Заутрени Воскресной // Поет вселенский свой псалом!»

<sup>35</sup> Интересно стихотворение «Победившим», призывающее проявить милосердие к представителям старого режима: «Победы светлой, победы славной // Не запятнайте родною кровью!» Ясно, что это был злободневный вопрос. Раньше такой же призыв не казнить побежденных был сделан Ф.Сологубом в небольшом стихотворении «Оставим святым смертью казней...» («Биржевые ведомости», № 16126, четверг, 9 [22] марта 1917 г., утр. вып., с.3).

<sup>36</sup> Текст, напечатанный в «Белой стае», отличается от газетной редакции. «Сюда» в 1-й строке заменено на «туда», «хранилища» в 4-й строке заменено формой в единственном числе (форма множественного числа восстановлена в более поздних изданиях сборника), и в ряде мест изменены знаки препинания. Следует отметить ошибку в примечании к этому стихотворению в издании под ред. Г.П.Струве и Б.А.Филиппова, где первая строка текста в «Русском слове» дана как «Приду сюда и отлетит сомненье» (Анна Ахматова. Сочинения. Том 1, изд. 2-е. «Международное литературное содружество», 1967, с.393).

<sup>37</sup> В тексте есть ряд мотивов с двойным смыслом. Героиня стала спойкойной; она живет по-новому; «игра» ее прежнего существования кажется оконченной. При этом она частично потеряла способность языкового общения; зелень степи кажется «ядовитой» (10-я строка поэмы переделана на «Степь трогательно зелена»), а причиной усталости в прежней жизни было счастье.

<sup>38</sup> В.М.Жирмунский не упоминает этого ни в примечании к стихотворению, ни в разделе «Другие редакции и варианты» (как и включения «навек» после «мне» в 6-м стихе в «Белой стае»). Возможно, что информация об этом включена в ошибочное примечание к стих. «Здравствуй! Легкий шелест слышишь...» (см. выше, прим. 1), так как упоминается публикация в «Русском слове» «без ст. 7-8» (БП, с.457).

<sup>39</sup> «О современной поэзии». — В кн.: Осип Манделштам. Собрание сочинений. Том 3. Нью-Йорк, 1969, с.30.



*Константин Азадовский*  
(Ленинград)

## **АХМАТОВА И ЕСЕНИН (К ИСТОРИИ ЗНАКОМСТВА)**

В литературной жизни своего времени Ахматова и Есенин были далеки друг от друга. Они принадлежали к различным группировкам (и до 1917 года, и позже), и любая попытка сблизить их имена в историко-литературном плане заранее обречена на неуспех.

Однако факт общения двух выдающихся поэтов-современников примечателен уже сам по себе; помимо биографического, он содержит в себе и некий «беллетристический» элемент. Диалог такого уровня, каким бы случайным он ни казался, способен высветить каждого из его участников в новом, подчас неожиданном ракурсе. Вот почему, вглядываясь в пересечения писательских судеб, мы пытаемся восстанавливать, иногда по крупицам, даже мелкие, незначительные подробности, касающиеся их встреч, бесед или взаимных отзывов.

Есенин впервые появился в Петрограде в начале марта 1915 года. В воспоминаниях В.С.Чернявского упоминается, что 28 марта Есенин присутствовал на вечере поэтов в Зале армии и флота, где «читал весь цвет стихотворчества»<sup>1</sup>. Среди выступавших была и Ахматова, которой долго аплодировал зал II, 4761. Должно быть, именно тогда Есенин в первый раз увидел Ахматову.

В октябре 1915 года Есенин вновь приезжает в столицу; его приветствуют и принимают под свое покровительство «народлоубиво» настроенные русские писатели: С.М.Городецкий, А.М.Ремизов, И.И.Ясинский. Теснее всего Есенин сближается с Николаем Клюевым; завязывается их «дружба-вражда», длившаяся до самой смерти Есенина.

В те осенние недели 1915 года Есенин и Клюев были не—

разлучны. Они всюду появляются вместе, сообща выступают на «крестьянских» вечерах и на страницах русских периодических изданий. Обрядившись «по-народному», в кафтанях, рубахах и сапогах, они исполняют в салонах и с эстрады свои произведения, иногда насыщенные малопонятными областными словами. Оба стараются — не без вызова — подчеркнуть свое крестьянское происхождение, свою причастность к «потаенной» религиозной жизни русского народа, особенно — к старообрядцам и сектантам (хлыстам). Реакция публики на эту нарочитую стилизацию была различной: одни ее попросту игнорировали, ценя в первую очередь поэтический дар Есенина и Клюева, другие принимали весь «маскарад» на веру, третьи, наконец, в открытую потешались над «самородками». Раздражение вызывали и ура-патриотические нотки (особенно у Клюева).

С самого начала их знакомства Клюев ведет борьбу за «душеньку» Есенина, ревниво оберегает его от чрезмерного увлечения «городскими» поэтами. Это в частности относилось к акмеистам и участникам недавно распавшегося «Цеха поэтов», многих из которых Клюев знал лично: в 1911-12 годах он был их союзником и одно время даже сам состоял в «Цехе»<sup>2</sup>. Однако весной 1913 года его отношения с Гумилевым, Ахматовой и другими акмеистами резко прерываются, и в течение приблизительно двух с половиной лет, живя у себя на родине в Вытегорском уезде Олонецкой губернии, Клюев не поддерживает с ними практически никаких контактов.

Разойдясь с акмеистами (по причинам идейным и тактическим), Клюев сохранил, однако, глубокую личную привязанность к Ахматовой, образ которой, как явствует из его единственно сохранившегося письма к ней<sup>3</sup>, волновал олонцкого поэта уже в конце 1911 года. Но и позднее Клюев продолжал восхищаться «любимой поэтессой», ее личностью и стихами. Не подлежит сомнению, что Клюев рассказывал о ней Есенину в первые недели их дружбы. (Впрочем, об Ахматовой Есенин мог слышать и от других лиц, например, С.М.Городецкого.)

В конце 1915 года Ахматова бывала в Петрограде нечасто. Она жила тогда в Царском Селе, где находился и Гумилев, еще в сентябре отпущенный с фронта. В конце декабря 1915 года Есенин и Клюев (возможно, заранее условившись с Гумилевым) приезжают в Царское, и Клюев знакомит Ахматову со своим младшим товарищем. Это произошло днем 25 декабря.

Дату визита подтверждают надписи Ахматовой и Гумилева на их сочинениях, подаренных Есенину. На оттиске из журнала «Аполлон» (1915, № 3), где была напечатана ее поэма «У самого моря», Ахматова писала: «Сергею Есенину — Анна Ахматова. Память встречи. Царское Село. 25 декабря 1915». Аналогичного содержания надпись сделал и Гумилев на книге своих стихотворений «Чужое небо» II, 480.

Инициаторами царскосельской встречи были, судя по всему, «крестьянские» поэты, особенно Есенин, мечтавший познакомиться с Ахматовой, чье имя в то время — после появления сборника «Четки» (1914) — приобретает громкую литературную известность. З.И.Ясинская, дочь писателя, рассказывает в своих воспоминаниях о Есенине:

«Помню, как волновался Есенин накануне назначенного свидания с Анной Ахматовой: говорил о ее стихах и о том, какой он ее себе представляет, и как странно и страшно, именно страшно, увидеть женщину-поэта, которая в печати открыла сокровенное своей души» II, 2521.

В тот день Ахматова, как она сама утверждала, впервые увидела рязанского поэта<sup>4</sup>. В своих воспоминаниях, записанных в середине 60-х годов А.П.Ломаном, она уточнила некоторые обстоятельства своего знакомства с Есениным.

Есенин держал в руках рождественский номер газеты «Биржевые ведомости», где были помещены стихотворения его и Клюева, но также Бальмонта, Блока, Волошина, З.Гиппиус, Мережковского, Ф.Сологуба и других известных поэтов<sup>5</sup>. Ахматова рассказывала:

«Немного застенчивый, беленький, кудрявый, голубоглазый и донельзя наивный, Есенин весь сиял, показывая газету.

Я сперва не понимала, чем было вызвано это "сиянье".

Помог понять сам не очень мною понятый его "вечный спутник" Клюев.

— Как же, выСокОчтимая Анна Андреевна, — расплываясь в улыбке и топорща моржевые усы, почему-то потупив глазки, проворковал сей полудьяк. — Мой Сереженька здесь со всеми знатными проПечатан, да и я удОстОился.

Как видно, Клюев по своему обыкновенью говорил с сильным оканьем. Потом поэты читали свои стихи. «Есенин читал великолепно, а Клюев смотрел на него просто влюбленными глазами, чему-то улыбаясь»<sup>6</sup>.

В рассказе Ахматовой обращают на себя внимание ее слова о Клюеве — «не очень мною понятый...» Они переклика-

ются с ее отзывом о нем, относящемся к 1962 году: «Таинственный деревенский Клюев...» (из сценария балета, соответствующего в основных чертах содержанию «Поэмы без героя»)<sup>7</sup>. Загадочность Клюева, его «неуловимость» и многоликость подчеркивали многие его современники. Таким запечатлелся он и в сознании Ахматовой.

Впрочем, память Ахматовой сохранила и другой образ Есенина и Клюева — «ряженных» и «хлыстовствующих» мужиков-поэтов, какими оба выставляли себя в Петрограде зимой 1915-16 года. В одной из более ранних редакций упомянутого выше балетного сценария Ахматова — в ряду прочих видений прошлого — упоминает и «крестьянских» поэтов: «...Клюев и Есенин пляшут дикую, почти хлыстовскую русскую»<sup>8</sup>.

Последний отзыв Ахматовой — свидетельство ее, скорее, негативных ассоциаций, связанных с именами Есенина и Клюева периода Первой мировой войны. Конечно, тот «русский» и «пейзанский» стиль, который насаждали тогда Есенин и Клюев, был глубоко чужд кругу Ахматовой и Гумилева. Косвенным подтверждением этому может служить эпизод, сообщенный В.С.Чернявским: в начале 1916 года группа царскосельских поэтов (то есть прежде всего, конечно, Гумилев и Ахматова) отказались участвовать в готовящемся «Альманахе муз», если в него будут допущены произведения «кустарных» Есенина и Клюева II, 204)<sup>9</sup>.

Возможно, настороженное отношение Ахматовой к Есенину и Клюеву каким-то образом проявилось и во время их первой встречи в декабре 1915 года. Взаимопонимание, во всяком случае, не было достигнуто, и Есенин чувствовал себя разочарованным. Воспоминания З.И.Ясинской позволяют сделать именно такой вывод.

«Вернувшись от Ахматовой, — пишет Ясинская, — Есенин был грустным, заминал разговор, когда его спрашивали о поездке, которой он так ждал. Потому у него вырвалось:

— Она совсем не такая, какой представлялась мне по стихам.

Он так и не смог объяснить нам, чем же не понравилась ему Анна Ахматова, принявшая его ласково, гостеприимно. Он не сказал определенно, но как будто жалел, что поехал к ней» II, 252).

Возникшая уже тогда отчужденность между поэтами предопределила, видимо, и характер их дальнейших взаимоотношений. Еще несколько раз они встречаются друг с другом (в

последний раз — в 1924 году в Ленинграде), но поведение и облик нетрезвого Есенина вызывает у Ахматовой брезгливое чувство, которое лишь отчасти сглаживается великолепным авторским чтением стихов. Позднее, в 20-е и 30-е годы, Ахматова обычно отзывалась о Есенине неодобрительно и спорила с Мандельштамом, считавшим, что Есенину можно что угодно простить за одну строчку — «Не расстреливал несчастных по темницам»<sup>10</sup>. «Я с ним давно рассталась навеки, — говорила Ахматова про Есенина в 60-е годы. — И никогда-то его не любила, но все-таки признавала. Понимала, что он из тех поэтов, которые в определенное время бывают необходимы обществу»<sup>11</sup>.

Зато ахматовская оценка Клюева с годами меняется коренным образом. Почти в равной мере вытесненные в 20-е годы из советской литературы, Ахматова и Клюев оказываются как бы в одном стане. После переезда Клюева из Вытегры в Ленинград они часто видятся, особенно в 1924-28 годы. Их отношения становятся ровными, почтительно-дружественными<sup>12</sup>. Как и в ранние годы, Клюев отзывается о стихах Ахматовой с неизменным восхищением. Ахматова же, со своей стороны, считает Клюева «настоящим, очень значительным поэтом»<sup>13</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В.С. Чернявский. Три эпохи встреч (1915-1925). — В кн.: С.А. Есенин в воспоминаниях современников. Том 1. М., 1986, с. 198. Далее ссылки на это двухтомное издание даются непосредственно в тексте: в скобках указывается том (римская цифра) и страница (арабская цифра).

<sup>2</sup> См. подробнее: К. Азадовский. Н.А. Клюев и «Цех поэтов». — «Вопросы литературы», 1987, № 4.

<sup>3</sup> См.: Л. Швецова. Николай Клюев и Анна Ахматова. — Там же, 1980, № 5, с. 304.

<sup>4</sup> См.: А.П. Ломан, Н.И. Хомчук. Новое о Есенине. (Рисунки и фотографии). — «Нева», 1965, № 6, с. 206.

<sup>5</sup> Несколькими днями раньше, 20 декабря, в тех же «Биржевых ведомостях» было напечатано стихотворение Ахматовой «Воспоминания» («Тот август, как желтое пламя...»).

<sup>6</sup> Цит. по машинописи, озаглавленной «Встречи и расставанья». Хранится в частном собрании (Ленинград).

<sup>7</sup> Вдохновение, мастерство, труд. (Записные книжки А.А. Ахматовой). Обзор Е.И. Лямкиной. — В кн.: Встречи с прошлым. Вып. 3. М., 1978,

с. 402. Ср.: В.М.Жирмунский. Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973, с.172.

<sup>8</sup> Там же, с. 400.

<sup>9</sup> В «Альманах муз» (1916) вошли произведения Ахматовой, Вяч.Иванова, О.Мандельштама, М.Цветаевой, самого Чернявского и др. Есенин и Клюев в «Альманахе муз» не участвовали.

<sup>10</sup> См.: Анна Ахматова. Мандельштам (Листки из дневника). — В ее кн.: Сочинения. Том 2. «Международное литературное содружество», 1968, с.180, а также в публикации В.Виленкина: А.Ахматова. Листки из дневника (о Мандельштаме). — «Вопросы литературы», 1989, № 2, с. 204.

<sup>11</sup> *Маргарита Алигер*. Тропинка во ржи. О поэзии и поэтах. М., 1980, с. 376.

<sup>12</sup> См. подробнее: К.Азадовский. Анна Ахматова и Николай Клюев. — «Литературное обозрение», 1989, № 5.

<sup>13</sup> См.: А.Ахматова. Листки из дневника (о Мандельштаме). — Указ. изд., с. 204.

*Татьяна Никольская*  
(Ленинград)

## **АХМАТОВА В ОЦЕНКЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ТИФЛИСА (1917-1920)**

В культурном оазисе, который представлял из себя Тифлис в 1917-20 гг., существовало множество русскоязычных литературных группировок -- два «Цеха поэтов», «Синдикат футуристов», «41°», «Альфа-лира», «Академия стиха» и др.<sup>1</sup> Часто лидерами их становились приехавшие из Петрограда поэты, которые играли незначительную роль в столичных литературных группировках. Так, например, мало кому известные Т.Вечорка<sup>2</sup> и Ю.Деген<sup>3</sup> стали возглавлять в Тифлисе группы «Альфа-лира» и «Цех поэтов» при художественном обществе «Кольчуга». А.Крученых, к которому критически относились многие из его коллег по кубофутуризму<sup>4</sup>, стал вождем заумного футуризма в столице Грузии. Хорошо известный в литературных кругах плодовитый поэт С.Рафалович, не считавшийся, однако, законодателем литературных вкусов<sup>5</sup>, сделался таковым в Тифлисе. Получив в Грузии открытую трибуну, каждый из новых лидеров пропагандировал свои литературные вкусы, устанавливал свою иерархию литературных ценностей. Но, несмотря на жаркие дебаты, противоположные оценки известных литературных имен, как правило, не разводили спорящих во враждующим лагерям. Так, например, Ю.Деген -- страстный пропагандист М.Кузмина -- сотрудничал с И.Терентьевым, оформлявшим его книги, и даже готовил с ним совместную публикацию, невзирая на резкое неприятие Терентьевым его кумира<sup>6</sup>.

Имя Анны Ахматовой не вызывало в русскоязычных литературных кругах Тифлиса такой страстной полемики, как имя Александра Блока<sup>7</sup>. Однако упоминания о ней в различных контекстах были нередки.

Один из мэтров акмеизма С.Городецкий, основавший в

Тифлисе весной 1918 г. «Цех поэтов», в статье «Цех поэтов (к годовщине тифлисского "Цеха поэтов")», опубликованной в газете «Кавказское слово», видел победу петербургского Цеха поэтов в создании А.Ахматовой, «Четки» которой, наряду с «Камнем» О.Мандельштама, оказались книгами, заслужившими одобрение критики и широкое внимание читателей<sup>8</sup>.

Литературный антагонист С.Городецкого А.Крученых в докладе «О женской красоте», прочитанном в Тифлисе на вечере футуристов в ноябре 1917 г., приветствуя появление в поэзии современной героини, пришедшей на смену образу женщины как волшебного видения, цитировал строчки Ахматовой:

В этом сереньком, будничном платье,  
на стоптанных каблуках...<sup>9</sup>

рядом со своими стихами из сборника «Старинная любовь»:

И не богиня ты,  
Простая, милая ты Зинка,  
Светлей черты.<sup>10</sup>

делая таким образом Ахматову своей союзницей.

В июне 1918 г. А.Крученых прочел в художественном обществе «Кольчуга» лекцию «О женских стихах»<sup>11-12</sup>, в которой разбирались стихи А.Ахматовой, О.Розановой и Т.Вечорки. Содержание лекции, к сожалению, нам неизвестно, однако, интерес Крученых к творчеству Ахматовой не был случайным.

Конкретность и простота, привлекавшая А.Крученых, были главными в творчестве А.Ахматовой и для Ю.Дегена, который выводил ее поэзию из кузминской. В статье «Михаил Кузмин», опубликованной в 1918 г. в газете «Кавказское слово», Деген писал, что возрождение в современной поэзии «пушкинских традиций конкретности и простоты в искусстве»<sup>13</sup> является заслугой Кузмина, без которого не было бы поэзии Ахматовой и Мандельштама. Одновременно Деген сетовал, что в то время, когда имя Ахматовой «пользуется широкой известностью среди читающей публики, имя Кузмина почти неизвестно России»<sup>14</sup>. В другой местной газете «Тифлисский листок» Деген поместил рецензию на «Белую стаю» Ахматовой. Деген отмечает, что в последней книге намечается преодоление безысходной тоски «горнего веселья», как его называет поэтесса, мечтающая о немоте и о забвении. При та-

ком исходе, пишет Деген, легкими становятся тяжести и все предметы приобретают небывалую до этого прозрачность, ибо нет больше тела, живой же осталась одна душа<sup>15</sup>.

Если Ю.Деген считал основной линией современной поэзии кузминскую, повлиявшую, по его мнению, на самоопределение не только Ахматовой и Мандельштама, но и Маяковского и Хлебникова, то С.Рафалович в программной статье «Молодая поэзия», напечатанной в 1919 г. в журнале «Куранты», выделяет четыре линии развития современной поэзии, важнейшей из которых считает «акмеистическую и, главным образом, Гумилевскую и Ахматовскую»<sup>16</sup>, которой близка линия Кузмина и сплетенная с ней «линия И.Северянина»<sup>17</sup>. По мнению Рафаловича, молодые русские поэты в Тифлисе «держатся главным образом линии Кузмина и Ахматовой»<sup>18</sup>.

Творчеству Ахматовой Рафалович посвятил специальную статью, появившуюся в 1919 г. в журнале «Ars». На материале трех сборников Ахматовой он пытается проследить основные этапы пути становления поэтической зрелости поэтессы. От «Вечера» до «Белой стаи» Ахматова действительно прошла длинный путь развития, направление и достижения которого она как будто предугадывала, когда зарю своего творчества назвала вечерней зарей, пишет Рафалович и продолжает: «От вечерних сумерек до сумерек рассветных протянулись нити, которые привели ее к художественной законченности формы и мудрой отточенности мысли и чувства, окрашенных и окрыленных такими настроениями, что она, поистине, имела право назвать свои последние стихи «Белой стай» [...] Она, как поэт, — никогда не была молода. Своеобразная горькая гримаса была в ее чертах отражением душевного излома и передавалась стихам в виде особого ритма, творимого перебивающимися размерами. Та же беспокойная и, в сущности, тяжелая ужимка сквозила сквозь ей одной свойственное сочетание образов, сквозь особый прием пользования окружающим, который так характерен для нее и сразу придавал острую индивидуальность ее первым неумелым опытам»<sup>19</sup>. «Белой стайе» Рафалович придавал такое значение, что в 1919 г. в основанном им издательстве «Кавказский посредник» выпустил перепечатку гиперборейского издания этого сборника<sup>20</sup>. Упоминание о «Белой стайе» содержится и в стихотворении Рафаловича «Тифлис»:

Дома высокие, трамваи,  
Мотора лающий гудок,  
И белый томик Белой Стаи —  
Тоскливый северный цветок.<sup>21</sup>

Стихотворный портрет Ахматовой Рафалович создал в посвященном ей стихотворении «Расколотое зеркало»:

Сплета хулу с осанною,  
С добром венчая зло,  
В свое тысячегранное  
Глядишься ты стекло.

Под частыми морщинами  
Отсветного чела  
Незримо, по змеиному,  
Ты к тайне подошла.

Все крепкое, все гладкое  
Неслышно расколов,  
Ты нам даришь украдкой  
Дразнящий свой улов.

Дроби же мир законченный  
В осколки четких фраз,  
Где зазвучит утонченно  
Насмешливый рассказ.

И все, что жизнь исчерпала —  
От злобы до любви —  
В расколотое зеркало  
Прими и обнови.<sup>22</sup>

Из живших в Тифлисе русскоязычных поэтесс, влияние Ахматовой наиболее ощутимо в стихах Н.Васильевой (выпустившей в 1919 г. свой единственный стихотворный сборник «Золотые ресницы»), что было отмечено Рафаловичем в рецензии на этот сборник<sup>23</sup>. Определенное воздействие Ахматовой имеется в первом сборнике стихов Т.Вечорки «Магнолии» (1918)<sup>24</sup>. Многие из участниц «Цеха поэтов» Городецкого выступали как эпигоны Ахматовой. По воспоминаниям М.Рафалович, в «Цехе поэтов», которым, после отъезда Городецкого в 1919 г. в Баку, стал руководить С.Рафалович, «большинство поэтов читало стихи под Гумилева и Ахматову»<sup>25</sup>.

Для полноты картины нужно упомянуть о восприятии Ах-

матовой грузинскими поэтами. Одним из первых в Грузии оценил творчество Ахматовой Г.Робакидзе, поместивший в 1915 г. в газете «Кавказ» рецензию на сборник «Четки»<sup>26</sup>. Паоло Яшвили, создавший поэтическую маску поэтессы Елены Дариани, посвятил Анне Ахматовой от лица этой героини стихи, в которых русская поэтесса называется сестрой грузинской<sup>27</sup>. И, наконец, сильное влияние Ахматовой испытала грузинская поэтесса Мариджан (Алексидзе), автор сборника «Коралловые четки»<sup>28</sup>.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Подробнее о тбилисских литературных группировках этого периода см.: Marzio Marzaduri. Futurismo menscevico. — В кн.: L'avanguardia a Tiflis. Venezia, 1982, p. 99-179.

<sup>2</sup> О Т.Вечорке см.: Б.Пирадов. Над Тбилиси звенели ее стихи. — «Вечерний Тбилиси», 13 августа 1977.

<sup>3</sup> О Ю.Дегене см.: Т.Никольская. Юрий Деген. — «Russian Literature», XXIII, 1988, p.101-112.

<sup>4</sup> См., напр., оценку А.Крученых в письме Б.Лившица в сб.: «Футуристы». Первый журнал русских футуристов. М., № 1/2, 1914.

<sup>5</sup> Критика, в основном, рассматривала С.Рафаловича как эпигона. См., напр., в кн.: Н.Поляков. Поэты наших дней. М., 1907, с.128.

<sup>6</sup> См., напр., негативный отзыв И.Терентьева о М.Кузmine в «Трактате о сплошном неприличии». — В его кн.: Собрание сочинений. Bologna, 1988, с.273.

<sup>7</sup> О спорах вокруг А.Блока см., напр., в статье: С.Рафалович. Крученых и Двенадцать. — «Орион», 1919, № 1, с.65-69.

<sup>8</sup> С.Городецкий. Цех поэтов (К годовщине тифлисского «Цеха поэтов»). — «Кавказское слово», 26 апреля 1919.

<sup>9</sup> Неточная цитата из стихотворения А.Ахматовой «Ты письмо мое, милый, не комкай...» (сб. «Четки»).

<sup>10</sup> А.Крученых. О женской красоте. Баку, 1920 [без пагинации].

<sup>11-12</sup> См.: «Тифлисский листок», 21(8) июня 1918.

<sup>13</sup> Ю.Деген. Михаил Кузмин. — «Кавказское слово», 26 января 1918.

<sup>14</sup> Там же. О Кузmine и Ахматовой подробнее см.: Р.Д.Тименчик, В.Н.Топоров, Т.В.Цивьян. Ахматова и Кузмин. — «Russian Literature», 1978, VI-3, p. 213-305.

<sup>15</sup> Ю.Деген. Анна Ахматова. «Белая стая». Изд. «Гиперборей». 1917. [Рец.] — «Тифлисский листок», 4 декабря 1918.

- <sup>16</sup> С.Рафалович. Молодая поэзия. — «Куранты», 1919, № 3/4, с.15.
- <sup>17</sup> Там же.
- <sup>18</sup> Там же, с.18.
- <sup>19</sup> С.Рафалович. А.Ахматова. — «Агс», 1919, № 1, с.1-2.
- <sup>20</sup> Анна Ахматова. Белая стая. Тифлис, «Кавказский посредник», 1919.
- <sup>21</sup> В сб.: Акмэ. Тифлис, 1919, с.53.
- <sup>22</sup> С.Рафалович. Расколотое зеркало. — «Куранты», 1919, № 3/4 (см. также: Р.Д.Тименчик, А.В.Лавров. Материалы А.А.Ахматовой в Рукописном отделе Пушкинского Дома. — В кн.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год. Л., 1976, с.65-66). Первую строку этого стихотворения А.Крученых рассматривал как сдвиг «Сплетяху лу сосанною».
- <sup>23</sup> С.Р. [Сергей Рафалович]. Н.Васильева. Золотые ресницы. Тифлис, 1919 [Рец.]. — «Грядущий день», 10 ноября 1919.
- <sup>24</sup> V.Markov. Russian Futursm: A history. Berkeley — Los Angeles, 1968, p.364.
- <sup>25</sup> Из письма М.Рафалович автору статьи.
- <sup>26</sup> Г.Робакидзе-Кавкасиели. «Четки» Ахматовой. [Рец.] — «Кавказ», 27 февраля 1915.
- <sup>27</sup> См.: Паоло Яшвили. Из дневников Елены Дариани. Письмо Анне Ахматовой [1922]. — В его кн.: Стихи. Тбилиси, 1968, с.192.
- <sup>28</sup> См.: Мариджан. Коралловые четки. Тбилиси, 1921 [на грузинском языке].

*Мишель Никё  
(Кан, Нормандия)*

## АХМАТОВА И КЛЫЧКОВ

Осенью 1933 г. Н.Я. и О.Э.Мандельштам получили квартиру в новом писательском доме в б. Нащокинском переулке, вблизи от Гоголевского бульвара<sup>1</sup>. «В нащокинской квартире одна из комнат была почти лишена мебели и обычно пустовала. Ее и отводили А.А.[Ахматовой], останавливавшейся в Москве у Мандельштамов, и О.Э. окрестил ее «капищем Анны Андреевны»<sup>2</sup>. Годом раньше, после долгих мытарств, Сергею Клычкову удалось получить квартиру в этом же доме, на первом этаже<sup>3</sup>. Кроме Мандельштамов, соседями и друзьями Клычковых были Е.С. и М.А.Булгаковы, А.Белый, В.Ардов и др. В «нащокинском доме», по всей вероятности, Ахматова и услышала стихотворение Клычкова, первые строки которого приводит Г.Глёткин в своих воспоминаниях с краткой ахматовской характеристикой Клычкова: «Клычков тоже был своеобразный поэт. И ослепительной красоты человек»<sup>4</sup>.

Яркий облик Клычкова и его оканье отмечают все современники. Известный переводчик Рабле, Сервантеса и др. Н.М.Любимов дает следующий портрет Клычкова:

«У Клычкова все было особенное, все самобытное: от писательского почерка до манеры одеваться. Когда он шел по улице, на нем нельзя было не остановить взгляда. Только ему могла идти его «летняя форма одежды»: выглядывавшая из-под пиджака обычно синяя косоворотка и шляпа, из-под которой выбивались черные вьющиеся волосы. Шляпа и косоворотка не создавали кричащего разнобоя. Глаз привыкал к нему не сразу, но, привыкнув, уже не мог представить себе Клычкова одетым на какой-то один покрой. Оригинальность манеры одеваться соответствовала оригинальности его внешнего облика. Черты лица его были крупны, резки, но правильны. Посмотришь на него да слушаешь окаящий его говор

— ну, ясное дело: русский мужик, смекалистый, толковый, речистый, грамотей, книгочей, с хитрецей, себе на уме, работающий, мужик, который ушел из деревни в город на заработки, давно уже на «чистой работе» и с течением времени приобрел городские замашки — чисто бреется, носит шляпу, «спинжак», а галстуков не признает. Но вот он задумался, мысли его сейчас далеко-далеко!.. В горделивой посадке головы и изяществе движений что-то почти барственное. Все лицо озарено изнутри. В больших синих-синих глазах, не глазах — очах, читается судьба русского таланта, всегда за кого-то страдающего»<sup>5</sup>.

«Мужик» и «grande dame», при всем их различии, были одного склада и ценили друг друга, как ценил и любил Клычкова утонченный и эрудированный О.Мандельштам<sup>6</sup>. Высказывание Ахматовой о Клычкове, единственное пока нам известное<sup>7</sup>, дает повод восстановить цепочку их биографических и творческих связей, в которой архивные материалы, может быть, когда-нибудь дополняют отсутствующие звенья.

Ахматова и Клычков — ровесники. Они даже родились под одной звездой, хотя и на разных широтах: А.Ахматова родилась 11 (23) июня 1889 г., С.Клычков — 1 (13) июля<sup>8</sup>, и оба были подвержены лунатизму в детстве<sup>9</sup>.

По свидетельству Евгении Александровны Клычковой — первой жены писателя, — «Анна Ахматова видела его студентом: никого красивее не видела»<sup>10</sup>. Клычков поступил на филологический факультет Московского университета в 1908 году, но недолго был студентом: не хватало материальных средств, душа не лежала к систематическим занятиям, и в 1911 году на его прошение об освобождении от платы сделали помету: «филологический путаник»<sup>11</sup>.

С большим основанием можно было бы датировать знакомство Ахматовой с Клычковым 1913 годом: в наброске сценария для балета по первой части «Поэмы без героя», написанном в конце 50-х гг., сказано: «Городецкий, Есенин... Клычков пляшут "русскую"»<sup>12</sup>. Известно, что С.Есенин познакомился с С.Городецким только в марте 1915 г., получив от А.Блока рекомендательное письмо к нему. В этом же году, в октябре, С.Есенин знакомится с Н.Клюевым<sup>13</sup>. Вскоре после этой встречи происходят первые «крестьянские вечера», и в особенности вечер «Краса» под эгидой Городецкого<sup>14</sup>.

Клычков был тогда в армии и на этих вечерах не присутствовал, несмотря на «воспоминания» Г.Иванова<sup>15</sup>. На вече-

ре «Краса» его стихи читала жена Городецкого.

В балетном сценарии Ахматовой, по-видимому, произошла временная коллизия, дана общая картина выступлений «крестьянских поэтов», которыми увлекались в петроградских салонах в 1915 году, о чем предостерегал молодого Есенина Клюев<sup>16</sup>.

В другом наброске (1959) имени Клычкова нет: «Гости, Клюев и Есенин пляшут дикую, почти хлыстовскую, русскую»<sup>17</sup>.

Как бы то ни было, Ахматова знала Клычкова уже в 10-е гг., по всей вероятности, через Городецкого, автора обложки первой книги Ахматовой «Вечер» (1912) и восторженной рецензии на первую книгу стихов Клычкова «Песни» (1911). Клычков посмеивался над его литературным и политическим оппортунизмом<sup>18</sup>, но любил его за «его простоту человеческую и за чудесный Божий дар песни»<sup>19</sup>. Городецкий является связывающим звеном между акмеистами, которые искали «в живой народной речи новых [слов] — с более устойчивым содержанием»<sup>20</sup>, и крестьянскими поэтами, один из которых, Клюев, принимал участие в собраниях Цеха поэтов в 1911-13 гг.<sup>21</sup>

Отношение же Клычкова к акмеизму как течению было критическое:

«В наше же время если какой писатель и любит жизнь, так уж непременно с высоты какого-либо умозрения. Адамизм — вот тебе наиболее яркий пример. "Мы, — пишет небоскреб акмеизма, — все мы н е м н о г о лесные звери"<sup>22</sup> и не замечает того, свинья, что просто все очень даже м н о г о дураки!!! Жалко мне, что Городецкий спутался с их дикой компанией. Все они очень культурные люди — но вот, мой друг, пример еще того, что и культура изошренная иногда куда хуже открытого варварства. Господи помилуй, недавно узнал, что и Клюев там, куда этого-то нелегкая несет? Я счастлив, что я до сих пор в стороне от этой литературной возни и маскарада культурных зверей. Бог с ней, с известностью, если она в зависимости от этого пройдет мимо моего окошка. Черт с ней!»<sup>23</sup>

Тем не менее в 1912-13 гг. Клычков печатал свои стихотворения в акмеистических или околоакмеистических изданиях (помимо символистских, народнических и меньшевистских): «Литературный альманах» изд. Аполлона (1912), «Северные записки» (1913, № 7). Кроме того, Клычков, не примкнувший ни к одному литературному объединению, печатается в

то же время, что и Ахматова, в «Ежемесячном журнале» В.Миролюбова (1914) и в «Заветах» (1914, № 6).

Речь шла до сих пор об историко-литературных точках соприкосновения между обоими поэтами: трудно без натяжки найти тематическое или эстетическое сходство в их поэзии 10-х годов.

Зато в 20-е гг. Клычков перенимает у опального поэта тонкие психологические параллели, в которых душевная драма раскрывается через внешние признаки:

Надела платье белое из шелка  
И под руку она ушла с другим.  
Я перекинул за плечи кошелку  
И потонул в повечерный дым.<sup>24</sup>

В автобиографии, сопровождавшей в 1926 г. сборник рассказов «Серый барин» (перепечатанной в советском издании романов Клычкова 1988 г.), находится скрытая цитата из стихотворения Ахматовой 1913 г.: «Мать с отцом промышляли в городе (земля у нас не кормит, тверская скудная земля)»<sup>25</sup>.

Клычков был родом из Тверской губернии (Калязинского уезда); после того, как она вышла замуж за Н.Гумилева, А.Ахматова проводила почти каждое лето в Слепневе (Бежецкий уезд Тверской губернии), в имении семьи матери Н.Гумилева. Но стихотворение Ахматовой «Ты знаешь, я томлюсь в неволе...» имело для Клычкова более глубокое звучание; в нем выражено то восприятие России, которое ему самому было присуще — блоковская любовь к «нищей» России, невозможность «слияния» с народом<sup>26</sup> и память о родной земле как об устойчивом приюте, с чувством боли и тревоги за нее:

«Стихи эти очень важны для понимания всего творчества Ахматовой. Это как бы возвращение в Россию — только не из чужой земли (если вспомнить блоковское: "И опять мы к тебе, Россия // Прибтели из чужой земли"), а из "серебряного века", что, может быть, было еще дальше. Впрочем, и Блок, наверно, имел в виду то же самое. Это стихотворение не только всплеск любви к как будто часто забываемой за сложными заботами и тревогами, но на самом деле всегда неотрывной от сердца и от судьбы родной земле, не только тревожное ощущение ее неблагополучия, но еще и взгляд на себя ее глазами — осуждающими взорами этих "спокойных загорелых баб". В этом возвращение не только к родной земле, но и к

самой себе, к своей сути, от которой ее много раз и после этих стихов куда-то отвлекало, но от которой она никогда не отходила так далеко, чтоб было трудно вернуться»<sup>27</sup>.

Отныне общая судьба сближает творчество Ахматовой и Клычкова: критика усматривает в нем лишь «мистицизм» и «национализм»<sup>28</sup> (плюс «эротизм» у Ахматовой и «кулачество» у Клычкова). Пушкин становится главной опорой Клычкова: «В разгар футуризма и поэтического атеизма, Пушкин для меня всегда был образом утешения, успокоения и надежды»<sup>29</sup>.

Клычкову удастся еще печатно выступить против травли, но он чувствовал себя уже «литературным мертником»<sup>30</sup>. «Страх и Муза» овладевают Ахматовой и Клычковым:

Страшно выглянуть за дверь:	И мне не разобрать
Там ворочается время,	Теперь, кто зверь, кто человек,
Как в глухой берлоге зверь. <sup>31</sup>	И долго ль казни ждать. <sup>32</sup>

Но «Победившее смерть слово»<sup>33</sup> не оставило Анну Ахматову. А Сергей Клычков, всю жизнь искавший то «слово, в котором сразу сказано обо всем: о земном и небесном»<sup>34</sup>, верил, что

Вечно лишь души сиянье,  
Заглянувшей в мрак и тьму.<sup>35</sup>

«Русская Сафо», оттолкнувшись от того, что в «Серебряном веке» и в «Бродячей собаке» было искусственностью и узостью, и «Последний Лель», отточив свой природный дар в общении с символистами и акмеистами, пришли уже в 20-е годы к единому пониманию искусства как пути мужества и сострадания.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Нащокинский переулок был переименован в 1926 году в улицу Фурманова. Шестизэтажный писательский дом был снесен в 70-е гг.

<sup>2</sup> Б.С.Кузин. Об О.Э.Мандельштаме. — «Вестник РХД», № 140, 1983, с.117. Ахматова гостила у Мандельштамов зимой 1933-34 г. (см.: Анна Ахматова. Сочинения. Том 3. Париж, 1983, с.128).

<sup>3</sup> В ИМЛИ хранится переписка Клычкова по «квартирному вопросу» с 1925 по 1932 гг. (ф. 67, №№ 6-10). Вот выдержки из нее:

«В свое время жилищная комиссия Федерации (Объединений Советских Писателей) всесторонне ознакомившаяся с моими жилищными условиями, для чего приходил специальный тов., фамилии которого к сожалению не помню, вынесла постановление о необходимости дать мне сносные условия для работы, т.е. увеличить площадь моих 12 кв.м, ибо при населении на них в 4 человека (С.Клычков с женой, дочерью и тещей) мне приходится работать в соседстве с прислугой тов. Ловцова, т.е. на кухне» (Заявление Клычкова в жилищную комиссию Федерации (получено 22 декабря 1929), ИМЛИ, ф. 67, № 8, л.2. На нем — резолюция В.Т.Кириллова от 3 апреля 1931: «Считать, что условия в которых живет писатель С.Клычков не пригодны для творческой работы. Ему приходится писать почти на кухне»).

«Не видя никакого выхода для себя в том положении, в котором я сейчас, т.е. прямо говоря, не считая возможным работать в соседстве с кастролями и веселыми дом-работницами (т.е. и это, конечно, возможно, но не все время), вместе с тем изнемогшим до ужаса от хлопот, прошу меня исключить из Союза, лучше жить под кустом, чем испытывать такое унижение, увы я уже старик и все время кидаться на кулачки у меня нет ни силы ни охоты» (Заявление («последнее») в правление Союза Писателей, без даты (1931-1932), ИМЛИ, ф. 67, № 10).

<sup>4</sup> В печати. Стихотворение впервые опубликовано нами в сб.: *Сергей Клычков. Избранная поэзия*. Париж, 1985, с.165. Оно является вариантом стихотворения, которое приводит Г.Глекин в своих воспоминаниях:

Впереди одна тревога  
И тревога позади.  
Посиди со мной немного,  
Ради Бога посиди...

<sup>5</sup> Николай Любимов. Народная речь. — «Октябрь», 1987, № 6, с.200 (то же см. в его кн.: *Несгораемые слова*. Москва, 1983, с.31).

<sup>6</sup> См.: *Б.Кузин*. Указ. соч., с.118: «С явной симпатией, может быть, правильнее было бы даже сказать — с любовью, относился О.Э. к своему соседу по квартире в Доме Герцена С.А.Клычкову».

<sup>7</sup> Известно, что человеческая память — выборочная и лучше сохраняет то, что связывается с уже знакомой ей информацией. Мемуаристы, возможно, не зафиксировали высказываний Ахматовой о Клычкове, потому что это имя им было незнакомо. В 60-е гг. мало кто знал Клычкова.

<sup>8</sup> Дата 1 (13) июля фигурирует на воинском билете Клычкова 1923 г. Она приведена в статье о Клычкове, подписанной К.Сергеевым (псевдоним А.Д.Синявского), в Краткой литературной энциклопедии. В неизданной автобиографии 1933 (?) г. Клычков говорит, что «родился в малиннике 9-ого или 11-ого июля в 89 в Чертухинском лесу около деревни Дубровок» (близ Талдома). В библиографической литера-

туре о Клычкове приводятся и другие даты (в июне-июле 1889 г.). Только метрика Клычкова могла бы рассеять эту неопределенность.

<sup>9</sup> О лунатизме Ахматовой известно немного (см.: *Лидия Чуковская. Записки об Анне Ахматовой. Том 2. Париж, 1980, с.315*). Лунатизм Клычкова оставил глубокий след в его творчестве. В уже цитированной автобиографии Клычков пишет: «До 12 лет я был лунатиком, ходил по крышам и лазил по деревьям не хуже кошки, свидетельств этому факту нет, кроме моего восторженного поклонения месяцу и ночному небу». Полуавтобиографический герой «Сахарного немца» вспоминает свои «лунатные ночи» (*С.Клычков. Сахарный немец. Париж, 1982, с.127, 287*), и месяц занимает центральное место в художественном мире Клычкова: месяц — «цыганское солнышко», «чародей», луна — «прародительница тайны и снов». Клычков слагает им поэмы в прозе (*С.Клычков. Чертухинский балакирь. М., 1988, с.341, 530, 559-560*).

<sup>10</sup> В беседе с автором 30 декабря 1973 г. Е.А.Клычкова еще рассказала, как однажды «Сергей Антонович дал ей [Ахматовой] водку в своем стакане, и она приняла его».

<sup>11</sup> *П.А.Журов. Две встречи с молодым Клычковым. — «Русская литература», 1971, № 2, с.149.*

<sup>12</sup> *Анна Ахматова. Стихотворения и поэмы. «Библиотека поэта», Большая серия. Л., 1976, с.521. Неизвестно — чье многоточие.*

<sup>13</sup> *К.Азадовский. Клюев и Есенин в октябре 1915 года. — «Cahiers du Monde russe et soviétique», XXVI (3-4), 1985, p. 413-424.*

<sup>14</sup> *См.: В.А.Вдовин. Есенин и литературная группа «Краса». — «Научные доклады высшей школы. Филологические науки», 1968, № 5, с.66-80.*

<sup>15</sup> *Георгий Иванов. Петербургские зимы. Нью-Йорк, 1952, с.94.*

<sup>16</sup> «Ведь ты знаешь, что мы с тобой козлы в литературном огороде и только по милости нас терпят в нем и что в этом огороде есть немало колючих кактусов, избегать которых нам с тобой необходимо для здоровья как духовного, так и телесного. Особенно я боюсь для тебя: ты как куст лесной щипицы, который чем больше шумит, тем более осыпается [...] Знай, свет мой, что лавры Игоря Северянина никогда не дадут нам удовлетворения и радости твердой, между тем как тобой петроградский поэт чувствует себя божеством, если ему похлопают в ладоши в какой-нибудь «Бродячей собаке», где хлопали без конца и мне и где я чувствовал себя наименее несчастным существом из земнородных [...] Я холодею от воспоминаний о тех унижениях и покровительственных ласках, которые я вынес от собачьей публики» (письмо Н.Клюева С.Есенину, август (?) 1915 г., опубликованное К.Азадовским в статье: «Есенин и Клюев в 1915 году (начало знакомства)». — В сб.: Есенин и современность. М., 1975, с.239).

<sup>17</sup> *Е.И.Лямкина. Вдохновение, мастерство, труд (Записные книжки А.Ахматовой). — В сб.: Встречи с прошлым. Вып. 3. М., 1978, с.400; см. Анна Ахматова. Сочинения. Том 3. Париж, 1983, с.163.*

<sup>18</sup> «Что у вас в Питере? Ходишь на вечера лит. али нет? Городецко-го ты встречаешь? Сказывали, что у него носик стал похож на революционный флаг!» (письмо С.Клычкова П.Журову, осень 1912; — см.: «Русская литература», 1971, № 2, с.153). С.Городецкий введен в роман «Сахарный немец» в образе «длинноносого приятеля» героя (указ. соч., с.70, 289, 432).

<sup>19</sup> На обратной стороне фотографии 1913 г. (воспроизведенной в сб. С.Клычкова «Избранная поэзия», с.3) находится следующее посвящение Клычкова Городецкому: «Верь, милый друг — что очень люблю тебя. Люблю тебя за простоту человеческую и за чудесный Божий дар песни. Люблю тебя оттого, что в первую же встречу увидел тебя светлого и простого! Твой Сергунька» (опубликовано Г.Маквеем: Esenin, Klyuev, Klychov and Oreshin: New Photographs and Texts. — «Russian Literature Triquarterly», No. 16, 1979, p.288).

<sup>20</sup> Н.Гумилев. Наследие символизма и акмеизм. — В его кн.: Собрание сочинений в четырех томах. Том 4. Вашингтон, 1968, с.172-173.

<sup>21</sup> См.: К.Азадовский. Н.А.Клюев и «Цех поэтов». — «Вопросы литературы», 1987, № 4, с.269-278.

<sup>22</sup> «Мы немного лесные звери»: из указ. статьи Н.Гумилева. Это же заявление высмеивает А.Блок в своей статье 1921 г. «Без божества, без вдохновенья...» «Небоскреб акмеизма»: Н.Гумилев.

<sup>23</sup> Письмо С.Клычкова П.Журову, начало 1914 (?) г.: — см.: «Русская литература», 1971, № 2, с.154.

<sup>24</sup> С.Клычков. Домашние песни. М., 1923, с.46; его же. Избранная поэзия, с.91 (впервые: «Красная новь», 1922, № 4, с.89).

<sup>25</sup> «Тверская скудная земля»: из стихотворения Ахматовой «Ты знаешь, я томлюсь в неволе...» (Четки, 1914).

<sup>26</sup> «В деревне вот почему немножко тяжело: народ больно угрюмый, злой, злочий, любить их некого! [...] Бог с ними, конечно, я их люблю от ради сердца и буду просить Бога, чтобы и они меня полюбили!» (письмо С.Клычкова П.Журову, осень 1912 г., — см.: «Русская литература», 1971, № 2, с.153).

<sup>27</sup> Наум Коржавин. Анна Ахматова и «Серебряный век». — «Грани», № 144, 1987, с.181.

<sup>28</sup> См.: Мишель Никё. Кто виноват? (К вопросу о судьбе крестьянских поэтов). — «Литературное приложение» № 7 («Русская мысль», № 3750, 11 ноября 1988), с. IX.

<sup>29</sup> Анкета о Пушкине. — «Книга о книгах», 1924, № 5/6, с.18.

<sup>30</sup> С.Клычков. О зайце, зажигающем спички... — «Литературная газета», 30 сентября 1929; его же. Свирепый недуг. — Там же, 21 апреля 1930 (см.: Сахарный немец, указ. изд., с.417-421).

Как об этом писала Н.Мандельштам и как теперь стало официально известно, Клычков был расстрелян сразу после приговора, 8 октября 1937 г. (см.: «Новый мир», 1988, № 11, с.266). Ахматова будет подерживать отношения со вдовой Клычкова (см. в ее кн.: Сочинения. Том 2. «Международное литературное содружество», 1968, с.180).

<sup>31</sup> С.Клычков. Избранная поэзия, с.167.

<sup>32</sup> А.Ахматова. Реквием, гл. 5 (1939).

<sup>33</sup> А.Ахматова. Поэма без героя 1, 3 (издание «Библиотеки поэта», с.367).

<sup>34</sup> С.Клычков. Чертухинский балакирь. Указ. изд., с.362.

<sup>35</sup> С.Клычков. Избранная поэзия, с.168 (1937).



*Жорж Нива  
(Женева)*

## БАРОЧНАЯ ПОЭМА

Мы знаем, что Анна Ахматова, в заметках о своей «Поэме без героя», написала в июне 1958 года: «Сегодня ночью я увидела (или услышала) во сне мою поэму как трагический балет»<sup>1</sup>.

Связь «Поэмы без героя» с балетом очевидна: Коломбина десятых годов, Козлоногая (та, у порога которой совершает самоубийство «глупый мальчик», не-герой); знаменитая балерина, «наш лебедь непостижимый». Весь 1913 год, который поэт магическим и поэтическим заклинанием вызывает обратно к жизни, показан как балет, эфемерный спектакль, карнавал. Не только призраки, но и призраки в масках и в «застывшем навек хороводе»<sup>2</sup>.

Нас должен особенно интересовать тот факт, что поэт не только в течение двадцати лет менял текст поэмы, оснащая ее сложной системой цитат, но и видел ее как «трагический балет». Сложная структура текста, сложный аккомпанемент цитат, эта вечная незавершенность текста, его безостановочно меняющиеся контуры наводят на мысль, что «Поэма без героя» по своей сути — барочное произведение.

Барочное искусство и барочная эпоха — это, прежде всего, первенство зрелищных искусств, и среди зрелищных искусств — первенство балета как самого полного, эфемерного и божественного из искусств. Театр в театре, подчеркивание театральности и театра в самой жизни, спектакль смерти как самой таинственной и потрясающей сцены на этой сцене — вот компоненты барочного мироощущения. Барочное, как это прекрасно показал женевский критик Жан Руссэ<sup>3</sup>, — «враг всякой стабильной формы», оно вечно хочет зафиксировать текучесть, переходность, метаморфозу. Оно воздвигает парадоксальные памятники мимолетному: фонтаны, ба-

леты, скульптуры — изображающие движение, как, например, знаменитая скульптурная группа Лаокоона и его сыновей в смертельных объятиях змей, посланных Аполлоном. Эту скульптуру воспроизводили повсюду в европейских барочных парках и садах. В стихотворении, посвященном Пастернаку, Ахматова возносит ему хвалу<sup>4</sup>

За то, что дым сравнил с Лаокооном.

Барочное произведение никогда не бывает законченным, оно выявляет самый процесс своего создания, оно представляет собой нескончаемый генезис: «Поэма без героя» играет с временем во многих планах и в особенности в плане истории генезиса самой «Поэмы». Магический процесс ее создания становится сюжетом «Поэмы». Ощущается как бы погоня за временем, за пунктом равновесия текучих форм, «дыма» прошлого, и этой погоне не было конца до самой смерти Ахматовой, а «Поэма», собственно, не кончается и не начинается... Многочисленные зачины и развязки, сами последние строки об уходящей на Восток России внушают нам, что поэма собственно не кончается, не умирает, что ее магическая ворожба не может завершиться, что между «помнить» и «вспомнить» — какой-то тщетный бег времени...

«Поэма» гордо выявляет свой девиз, девиз Фонтанного Дома: «Deus conservat omnia». Этим мы предупреждены, что поэма будет не столько о памяти, сколько о «сохранении» времени, о связи времени с надвременным, с Вечностью. Это по существу типично барочная проблематика. По многим эпизодам «Поэма» связана с предыдущим «кодом» поэта<sup>5</sup>: гадания, зеркала, слова — «оброненные как бы по ошибке», спуск в память — как бы в подвал. Однако весь ахматовский «код» применен здесь в совершенно другом контексте. Лаконичность вписывается в постройку типично барочную, нескончаемую, с которой по-видимому поэт не может проститься. Несколько раз Ахматова возвращается к уже законченному тексту «Как будто прощаюсь снова // С тем, с чем давно простилась».

Давно критика пытается раскрыть тайну как будто двойной природы поэзии Ахматовой: от лирической миниатюры до эпической поэмы. Среди прочих был выдвинут тезис, что «Поэма без героя» — мифологическая «реаранжировка» знаков, из которых построена прежняя поэзия Ахматовой, и что эта «реаранжировка» имеет сходство с мифологическим мыш-

лением, как его описывает Леви-Стросс<sup>6</sup>. Была также предложена идея, что от «первой» Ахматовой ко «второй» происходит перемена семантической организации, некий переход от визуальной организации к музыкальной<sup>7</sup>. Жирмунский же, мэтр ахматовских штудий, пишет: «Поиски большой эпической формы, вмещающей в свои рамки и биографические воспоминания, и картину эпохи, проходят через все этапы творческого развития Ахматовой»<sup>8</sup>. В наших кратких заметках мы бы хотели указать на возможную дополнительную интерпретацию, основанную на первенстве танца в «Поэме без героя».

Давно замечена и давно интригует цитата из «Четырех Квартетов» Элиота в начале «Решки»: «In my beginning is my end». Читая недавно опубликованные «Рассказы о Анне Ахматовой» Анатолия Наймана, я нашел запись о разговорах Наймана с Ахматовой на тему поэзии Элиота. Не ясно, когда Ахматова впервые читала его стихи. В начале 60-х годов она часто упоминала Элиота, следила за переводом «Четырех Квартетов», который тогда делал Найман:

Я переводил тогда главу из «Бесплодной земли», потом главу из «Четырех Квартетов». В «Четырех Квартетах» она отметила строчки:

The only wisdom we can hope to acquire  
Is the wisdom of humility: humility is endless.

(«Единственная мудрость, достижения которой мы можем чаять, это мудрость смирения: смирение — бесконечно».) Часто повторяла «Humility is endless». И в это же время появился эпиграф к «Решке» — «In my beginning is my end» («В моем начале мой конец»), тоже из «Четырех Квартетов»<sup>9</sup>.

Дальше Найман сравнивает технику скрытых цитат у обоих поэтов.

Хотя, по-видимому, мы должны исключить возможность прямого влияния Элиота на «Поэму без героя» (однако по времени их публикации первые два Квартета могли быть известны в России до Второй мировой войны), мы имеем полное право учесть значение последнего переосмысления Ахматовой своей собственной поэзии в свете поэзии Элиота, именно — «Четырех Квартетов».

О реминисценциях из Элиота в поэме Ахматовой см. замечательное детальное исследование В.Н.Топорова «К отзвукам западноевропейской поэзии у Ахматовой (Т.С.Элиот)»

(«International Journal of Slavic Linguistics and Poetics» [The Hague], 1973, Vol. XVI, p. 157-176). В статье Топорова дается богатый материал для сопоставления текстов Ахматовой и Элиота, но автор оставляет нерешенным главный вопрос: какую органическую роль играют эти реминисценции? На каком этапе редакции «Квартеты» оказали свое влияние на «Поэму»? Что существенно отличает «Поэму» от тезисов «Квартетов»?

«Поэма без героя» — и прощание с прошлым, и воскрешение прошлого, и сопоставление двух противоположных эпох. В одной автоцитате Ахматова приводит строчку из своей «Новогодней баллады» (1923)<sup>10</sup>. В этой «Новогодней балладе» она уже как будто прощается с временем, со всеми тремя ипостасями Времени: с прошедшим, с настоящим, с будущим. Каждой ипостаси посвящается по тосту. Хозяин дома, подняв бокал, говорит: «Я пью за землю родных полей, // В которой мы все лежим», то есть за прошлое, за мертвых и за будущих мертвых. Друг, поглядев на поэтессу, говорит: «А я за песни ее, // В которых мы все живем», то есть он пьет за настоящее, ибо поэзия дарит всем и всему вечную настоящую жизнь. А «третий», угадав сокровенные мысли поэтессы, говорит: «Мы выпить должны за того, // Кого еще с нами нет», то есть он пьет за будущее, за «Гостя из будущего».

«Решка» — название трагически-шуточное. Оно усиливает метафору игры: в этой игре с жизнью поэту не повезло — не «орел» выпал, а выпала «решка». Но и поэме также не повезло: она осталась без героя! А вот эпитафией к «Решке» появляется «In my beginning is my end». В первых вариантах: «My future is in my past». Известно, что это обратная формула девиза несчастной королевы Шотландии Марии Стюарт, «In my end is my beginning». Второй Квартет Элиота («East Coker») начинается словами: «In my beginning is my end» и кончается словами: «In my end is my beginning». Известно также, что обе фразы, именно в этом порядке, выбиты на могильной плите Элиота в церквушке в East Coker. Элиот умер за год до Ахматовой, в 1965 году.

На первый взгляд фраза 1 — вариация на Екклезиаста: все, что рождается, умирает. Фраза 2 выражает христианскую веру во «второе рождение». Ахматова выбирает эпитафией первый вариант. Однако медитация второго Квартета — лишь этап в сложной медитации Элиота над временем, проходящей через все четыре Квартета. В первом Квартете медитация развивается под знаком Гераклита, эпитафией из Гераклита гла-

сит: «Дорога вверх и дорога вниз одинаковы». Взаимное проникновение друг в друга трех ипостасей времени, создание островов времени в виде заброшенного сада детства, hortus conclusus мистиков, приближает человека к вневременному, к вечному. Зато настоящее — «и не полнота и не отсутствие».

Думала ли Ахматова, выбирая эпиграф из Элиота, о роковой фривольности Марии Стюарт, которая сама пошла в объятия своего злейшего врага и тем самым «накликала на себя беду», как и накликало на себя беду то фривольно-трагическое русское поколение предреволюционной эпохи? Или думала о самой материи этих «Четырех Квартетов», которые развивают философское размышление поэта о ткани времени и заимствуют свои отдельные заглавия у географии (три названия из Англии, одно из Новой Англии)? Главной философской темой «Четырех Квартетов» является «искупление» времени. От хаотичного времени переживаемой современности через «мертвую точку» застывшего времени детства обратно к вечности — таков философский путь Элиота.

Если применить формалистские понятия «фабулы» и «сюжета» к «Поэме без героя», то можно приблизительно так очертить архитектонику поэмы. Фабула сводится к либретто задуманного балета. Погиб «герой», который не успел стать собственно героем, и слышится «Реквием» Шопена. Раздается крик «Героя на авансцену!», и герой действительно выступает на авансцену и шепчет о своем отчаянном решении совершить самоубийство: «Прощай! Пора! // Я оставлю тебя живою, // Но ты будешь моей вдовою, // Ты — Голубка, солнце, сестра!» Раздаются в отдалении роковые слова «Я к смерти готов!» — и вот в интермедии он появляется со стружкой крови на ланитах: уже совершено самоубийство. Но его призрак еще возникает среди толпы ряженных, корнет в шинели и в маске, он же — «Иванушка древней сказки», он же поэт. В четвертой главе «Петербургской повести» он опять появляется в монологе Тишины, но уже лишен лица и названия:

Кто-то с ней «б е з л и ц а и н а з в а н ь я»

— и вновь повторяются прощальные слова. Хор, то есть лирический рассказчик, принявший на себя роль хора, тогда объясняет название поэмы:

Сколько гибелей шло к поэту,  
Глупый мальчик: он выбрал эту.

Не война, не героическая смерть — а глупое самоубийство у порога балерины, его отвергшей... Кто же теперь совершает самоубийство от неразделенной любви?!

Сюжет — сложная инсценировка этой фабулы: магия нового одинокого новогоднего вечера, магическая ворожба над прошлым, «обратный путь из Дамаска». Известно, что «Путь из Дамаска» — выражение, связанное с кабаре «Бродячая собака», где исполнялся «миракль» под таким названием при участии Ольги Глебовой, героини «Поэмы»<sup>11</sup>. Однако надо понять это выражение шире. Стихотворение В.Брюсова «Путь в Дамаск», упоминаемое В.Жирмунским, откровенно кощунственное. Христианское «агапэ» прямо подменяется языческим «эросом»:

Водоворотом мы схвачены  
Последних ласк.  
Вот он, от века назначенный,  
Наш путь в Дамаск!

Эти издевательские строки выражают всю извращенность «серебряного века» и всю преступную амбивалентность «нового религиозного сознания». Ведь «путь в Дамаск» для любого христианина, как и для святого Павла, — озарение божественным, встреча с Богом. «Обратный путь из Дамаска» — это не только намек на мифологию позднего символизма, на кощунственные пляски «Голубки» — но прежде всего возврат в то еще не осмысленное прошлое, когда жили еще безопасно, сами не подозревая о трагическом будущем. С «башни» сорокового года виден именно этот путь из Дамаска обратно к началу, к последнему году накануне катастрофы, когда «не-герой» падал к ногам плясуньи, а плясунья, безвинно виновная, плясала еще грациозно и стихийно, как сама Весна Боттичелли: она же ритм, красота, жизнь в ауре безопасности, до встречи с драмой и с трагическим. И, конечно, она не знает, что невольно играет роль Саломеи — не Саломеи Штрауса, а Саломеи Евангелия.

Интересно отметить, что во втором Квартете Элиота танец также символизирует безгрешную и безопасную жизнь до «Дамаска», до пересечения времени с вневременным. В некотором смысле «East Coker» противоположен «Поэме»: «Поэма» — зимняя, «East Coker» — летний. Там заклинаются карнавальные ряженые, здесь феи по «Midsummer Night's Dream» Шекс-

пира. Но эти феи, оказывается, — умершие селяне, они воскресают на одну летнюю ночь. Эти пляшущие крестьяне «хранят время», соблюдают ритуал времен года, повинуются естественным ритмам. Однако эти видения à la Breughel скоро испаряются. Человечество повержено в потемки, совершает «ничьи похороны»:

The houses are all gone under the sea,  
The dancers are all gone under the hill.

У Ахматовой, как эхо:

А веселое слово — дома —  
Никому теперь не знакомо,  
Все в чужое глядят окно.

«East Coker» — возврат американского поэта к своему английскому источнику. «Поэма без героя» — возврат эвакуированной, опальной и замученной поэтессы в свой родной «Питер». Но Элиот в своем движении со второй родины к первой найдет Вечность, христианское спасение от бремени. Ахматова не пойдет дальше этого беспечно-трагического карнавального видения, которое содержит блеск утраченного «Серебряного века» и петербургской «гофманианы».

Насыщенность текста Ахматовой завуалированными цитатами из всей петербургской литературы от Пушкина до Андрея Белого внушает нам мысль, что и русская литература, как этот «тринадцатый год», — беспечно-трагическая. В отдалении слышится проклятие, брошенное городу Петра несчастной царицей Евдокией: «Быть пугу месту сему», и зловеще мелькают кошмары Достоевского:

Или вправду там кто-то снова  
Между печкой и шкафом стоит?

Привидение запуганного до истерики Кириллова в момент, когда Верховенский требует от него исполнения обещанного самоубийства, мрачно окрашивает образ драгунского корнета, «глупого мальчика». Эти секунды напряженного ужаса служат фоном для опереточного самоубийства корнета. Это — стычка Венеции («страна атласных баут») и достоевского мира...

Итак, «Поэма» остается «без героя», в некоем трагическом сиротстве. Звучит тема «Шагов Командора», слышна раздирающая музыкальная тема Командора у Моцарта, но нет самого Дон Жуана. Блоковское Возмездие стучит в дверь, но отсутствует центральная демоническая фигура и победа остается за временем. Знаменитые строки

Как в прошедшем грядущее зреет,  
Так в грядущем прошлое тлеет

ткнут ткань времени в своей трагической сути. Сбывшееся и несбывшееся переплетаются, как только музыка может их переплести, и образ «гостя из будущего», человека, «что не появился // И проникнуть в тот зал не мог», указывает на соблазн и победу «злого» времени. Также у Элиота на первом этапе переплетаются «what might have been and what has been».

Раньше Ахматова воспевала неизгладимый след времени в коротких словесных кристаллизациях. Теперь смешиваются в болезненном тумане все категории времени. Вместо тяжести «Виевых век» — мелькание нереального посреди сбывшегося. Раньше поэт мечтал «откинуться в какой-то семнадцатый век»<sup>12</sup>, попить «сладкий медок» с боярыней Морозовой, а потом попасть в легенду:

Какой сумасшедший Суриков  
Мой последний напишет путь?

В «Поэме» нет героя, дрожат контуры времени и смешиваются все эпохи. Сама смерть отказывается быть легендарной...

Вся столь навязчивая тема памяти в поэзии Ахматовой, начиная с «Голоса памяти» (1913) до «Поэмы», находит свой исход в вещах: они же становятся вместилищем памяти: «город парков и зал», статуя или письмо:

Как будто все, с чем я внутри себя  
Всю жизнь боролась, получило жизнь  
Отдельную и воплотилось в эти  
Слепые стены, в этот черный сад.

Груз памяти одухотворяет ахматовский город, парк, дом и даже наследует память прежних жителей города («О кто бы мне тогда сказал, // Что я наследую все это?»). Память у Ахматовой оперирует вещами, осколками вещей, возведенными

в мифологемы. Но в «Поэме без героя» вещи заменены эфемерностями. Это балет, карнавал, опера-буфф жизни, «крещенский вечер». Весь этот «дым» времени, все эти барочные фантазмы зря ищут себе «равновесия», того «still point», которого достигает Элиот в «Квартетах».

Такое равновесие Ахматова все-таки нашла — в Ташкенте, в своих немногочисленных среднеазиатских стихотворениях, в небольшом цикле «Луна в зените»:

И в памяти словно в узорной укладке  
Седая улыбка всезнающих уст.

Улыбка Будды, улыбка Кришны временно расцветают в ее поэзии, как лотос в «Квартетах» Элиота. Время тогда дышит совершенно другим дыханием:

Я не была здесь лет семьсот,  
Но ничего не изменилось.

Эти строки написаны в 1944 году, после «Поэмы», и представляют нам совершенно иной исход (что-то подобное происходит в третьем Квартете). «Азийских светил мириады», «хоры звезд и вод» временно исцелили Ахматову от мук времени и приобщили к космосу, но совсем ненадолго. Вернувшись в любимый город, где поджидала ее мучительница-память, она вновь взялась за нескончаемую и вечно мучающую ее «Поэму» без героя...

И, может быть, эти вечные муки памяти объясняют те странные, не до конца выраженные сравнения мук эпохи с муками Христа («Не последние ль близки сроки?»). Поэту не удается отождествить «не-героя» с Христом.

Христианское осмысление «либретто» эпохи претерпевает мучительную неудачу. И в этом главное отличие от Элиота: «Квартеты» завершаются триумфом Бога-«Агапэ», Бога Любви, т.е. Бога Нового Завета:

Who then devised the torment? Love.  
Love is the unfamiliar Name  
Behind the hands that wove  
The intolerable shirt of flame  
Which human power cannot remove.

Кто ж пытку изобрел? Любовь.  
Любовь — непринятое Имя  
Для рук, соткавших средь обнов  
Ту, чей огонь всех нестерпимей, —  
Не снять ее, не распоров.

(Перевод Анатолия Наймана)

Такого спасительного пути в «Поэме» нет. Она остается в плену у времени, у того страшного и всепобеждающего Времени, которое с трепетом и любованием воспеваает барочная душа.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Анна Ахматова. Стихотворения и поэмы. «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1976, с.519 (в дальнейшем БП).

<sup>2</sup> БП, с.185.

<sup>3</sup> Jean Rousset. La littérature de l'Age baroque en France. Circé et le paon. Paris, 1954.

<sup>4</sup> БП, с.188.

<sup>5</sup> См.: Ежи Фарино. Код Ахматовой. — «Russian Literature», № 7/8, 1974.

<sup>6</sup> См.: Р.Д.Тименчик. К семиотической интерпретации «Поэмы без героя». — Труды по знаковым системам, 6. Тарту, 1973.

<sup>7</sup> См.: Т.В.Цивьян. Ахматова и музыка. — «Russian Literature», № 10/11, 1975.

<sup>8</sup> В.М.Жирмунский. Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973, с.124.

<sup>9</sup> Анатолий Найман. Рассказы о Анне Ахматовой. — «Новый мир», 1989, № 1, с.172.

<sup>10</sup> БП, с.181.

<sup>11</sup> См. комментарий В.М.Жирмунского в БП, с.517.

<sup>12</sup> БП, с.288-289.

**Лев Лосев**  
(ГанOVER, Нью-Гэмпшир)

### ГЕРОЙ «ПОЭМЫ БЕЗ ГЕРОЯ»

Но вот иные лица. Что за взгляд!  
В нем жизни блеск и неподвижность смерти.  
Арапы, трубочисты — и наряд  
Какой-то пестрый, дикий. Что за черти?  
«У нас сегодня праздник, маскарад, —  
Сказал один преловкий, — но, поверьте,  
Мы вежливы, хотя и беспокоим.  
Не спится вам, так мы здесь бал устроим».

*А. Фет. «Сон поручика Лосева»*

В ахматоведении немалое внимание уделяется поискам «прототипов» «Поэмы без героя». В исследованиях Верхейла, Добина, Долгополова, Жирмунского, Струве, Тименчика, Топорова, Хейт, Цивьян, Чуковского, а также в записках Исаяи Берлина, Лидии Чуковской и Надежды Мандельштам содержится масса информации о людях и событиях, которые так или иначе нашли отражение в поэме. Благодаря некоторым особенностям поэмы (о которых ниже), исследователи не столько спорят друг с другом, сколько дополняют друг друга.

Большинство критиков сходятся на том, что в каждом персонаже своей поэмы Ахматова стремилась слить воедино несколько реально существовавших лиц. В самом деле, возьмем хотя бы адресата «Посвящения». Обычно, если адресат посвящения даже и не назван поэтом прямо, то, по крайней мере,

---

Первый вариант этой статьи был опубликован в журнале «Континент» № 55, 1988 и по-английски в «Essays in Poetics», 1986, vol. 11, N° 2.

всегда подразумевается один, конкретный человек. Посвящение же Ахматовой, похоже, обращено к некоему многоликому существу. Причем иные из этих ликов принадлежат реальности, а другие — литературе, Вот это посвящение<sup>1</sup>:

27 декабря 1940  
ПОСВЯЩЕНИЕ

.....  
...а так как мне бумаги не хватило,  
я на твоём пишу черновике.  
И вот чужое слово проступает  
и, как тогда снежинка на руке,  
доверчиво и без упрека тает.  
И темные ресницы Антиноя  
вдруг поднялись — и там зеленый дым,  
и ветерком повеяло родным...  
Не море ли?

Нет, это только хвоя  
могильная, и в накипанье пен  
всё ближе, ближе...

Marche funèbre...

Шопен...

*Ночь*  
*Фонтанный Дом*

У Н.Мандельштам не было ни малейших сомнений в том, что «Посвящение» обращено к ее покойному мужу, который действительно был одним из ближайших друзей Ахматовой. По словам Н.Мандельштам, Ахматова вполне согласилась с этим предположением. Дата над «Посвящением», 27 декабря 1940 г., отмечает вторую годовщину смерти Мандельштама в дальневосточном концлагере. У Осипа Мандельштама, как отмечает его вдова, были прекрасные темные ресницы («и темные ресницы Антиноя»). Н.Я. была глубоко уязвлена отказом Ахматовой прямо назвать Мандельштама в посвящении. Ей не по душе то, что она характеризует как стремление Ахматовой создавать ауру излишней таинственности путем механического смешения характерных черт нескольких лиц. «Ахматова, видимо, решила под конец слить Князева и Мандельштама, пропустив обоих через литературную мясорубку...»<sup>2</sup>. При всех ее сарказмах, Н.Мандельштам, вероятно, права: В.Князев, этот красивый молодой офицер-поэт, чья мелодра-

матическая история составляет сюжет первой части, очень может быть вторым адресатом посвящения. Его близкая дружба с М.Кузминым оправдывает сравнение с античным красавцем Антиноем. Кстати сказать, у Кузмина тоже были прекрасные длинные и темные ресницы (см. известный портрет Сомова). Исследователями также указывалось, что «зеленый дым» в глазах прекрасного юноши — это реминисценция из поэмы Кузмина «Форель разбивает лед». Оригинальная строфа, которой написана «Поэма без героя», — из того же источника<sup>3</sup>. Это метрическое заимствование делает понятнее вторую строку «Посвящения»: «я на твоём пишу черновике».

На это сторонники Мандельштама как адресата посвящения могут возразить, что «чужое слово» не должно пониматься в простом смысле заимствованной метафоры («зеленый дым») или заимствованной стиховой формы, что оно может относиться к тематическому заимствованию. Что «чужое слово», о котором говорит Ахматова, это мотив возвращения в Санкт-Петербург прошлого, сродни таким вещам Мандельштама, как «Я вернулся в свой город, знакомый до слез...», «Я пью за военные астры...», «В Петербурге мы сойдемся снова...».

По мнению Л.К.Долгополова посвящение обращено также и к Блоку<sup>4</sup>.

Само по себе выражение «чужое слово» неизбежно напугивает читателя о М.М.Бахтине, который использовал его как ключевой термин в своих «Проблемах поэтики Достоевского» (1929), где так подробно исследована роль «чужого слова» в литературных текстах. Невозможно себе представить, чтобы Ахматова, с ее глубокой любовью к Достоевскому, Ахматова, которая всю жизнь была окружена филологами и сама была выдающимся литературоведом, не была бы знакома (хотя бы с *чужих слов*) с нашумевшей книгой Бахтина. Подобно Блоку, Хлебникову, Мандельштаму и Гумилеву, Ахматова была поэтом-филологом. Она не только изучала историю литературы «в свободное от писания стихов время», но филологическое знание входило в состав ее поэтического материала как часть того «сора», из которого вырастают стихи («Когда б вы знали, из какого сора // Растут стихи, не ведая стыда...»). «Чужое слово» — не единственное литературоведческое понятие, использованное в поэме. Там встречается еще, например, введенное Д.Мирским обозначение периода 1900-х—10-х гг. как

«серебряного века русской литературы» («И серебряный месяц ярко // Над серебряным веком стыл»).

Хотя из Ахматовой иногда делают некое салонно-аристократическое существо, чуждое «низким» мотивам и «низкой» поэтике, в жизни она была шире, ее юмор бывал грубоват (см., например, воспоминания Л.Л.Жуковой<sup>5</sup>), и Гоголь, такой поистине «бахтинский» писатель, с его художественной диалектикой «верха-низа», был одним из любимых классиков Ахматовой. В литературоведении обсуждалось влияние Гоголя на фантазмагорическое описание Петербурга в «Поэме без героя». Например, стих «И валились с мостов кареты» скрывает цитату из концовки «Невского проспекта» («мириады карет валятся с мостов» — первым это подметил в своей книге об Ахматовой Е.Добин, а недавно этой же теме посвятил специальную статью Д.Лихачев)<sup>6</sup>.

Присутствие Гоголя в сознании автора «Поэмы без героя» подтверждается и следующим любопытным эпизодом. В разговоре с Л.К.Чуковской Ахматова следующим образом высказалась о структуре гоголевской «Шинели»: «Это шкатулка с двойным дном»<sup>7</sup>. В самой же «Поэме без героя» о структуре поэмы говорится: «У шкатулки ж тройное дно» (373). Так, в «Посвящении», наряду с такими элегантными образами, как «темные ресницы Антиноя», или такими трагическими, как *Marche funèbre* Шопена, возникает и грубоватая, «гоголевская» комическая нота. Трудно не припомнить другой известный палимпсест русской литературы, другой случай одного текста, написанного поверх другого за нехваткой бумаги, другое проступление «чужого слова». В «Ревизоре» Гоголя Городничий пишет записку жене на ресторанном счете. Между прочим, городничиху зовут Анна Андреевна. «Спешу уведомить тебя, душенька, что состояние мое было весьма печальное, но, уповая на милосердие Божие, за два соленые огурца особенно и полпорции икры рубль двадцать пять копеек...» Между прочим, если мы перечтем первую половину этой цитаты, т.е. до вторжения соленых огурцов, мы увидим, что она могла бы послужить прекрасным эпиграфом к поэме (если бы поэма не была уже снабжена массой эпиграфов). Действительно, автор находится в «положении весьма печальном», и одна из главных героинь поэмы — актриса, известная исполнением роли Психеи, т.е., по-русски, Душеньки.

Итак, уже в первых семи строках «Посвящения» мы находим более или менее доказуемые референции к Глебовой-

Судейкиной (она же Психея), Мандельштаму, Кузмину, Князеву, Бахтину, Гоголю... В последующих строках возникает мотив «края земли», который в своих пушкинских исследованиях сама Ахматова определяла как метафору смерти у Пушкина.

Поистине историко-культурная референциальность поэмы так насыщена, что никогда нельзя быть уверенным — не упущена ли из вида еще какая-то связь. Но что мы можем сказать с уверенностью, это то, что ни один из персонажей поэмы не может быть окончательно и недвусмысленно связан с одним определенным реальным «прототипом». Покойный проф. Г.П.Струве написал пространную работу, так же щедро снабженную дополнениями и дополнениями к дополнениям, как «Поэма без героя» снабжена эпиграфами, в которой он доказывал, что «главный» гость на маскараде призраков в первой части, тот, кто «полосатой наряжен верстою», это никто иной, как Н.В.Недоброво, близкий друг молодой Ахматовой, чьи взгляды сильно повлияли на ее собственные<sup>8</sup>. Работа Г.Струве весьма убедительна, но все же не исчерпывает вопроса. Верно, что Недоброво был высокого роста. Верно, что он был «законодателем» в глазах Ахматовой («Ты железные пишешь законы, // Хамураби, Ликурги, Солоны // У тебя поучиться должны...»; 359), но нельзя себе представить, чтобы Ахматова была так ослеплена своей дружбой с Недоброво, очень незначительным поэтом, чтобы помещать его на один уровень с Блоком, даже впереди Блока: «Главный был наряжен верстою, // А другой как демон одет...» (371; ни у кого из исследователей поэмы нет сомнений, что «другой» в этом отрывке — Блок). Единственным поэтом того же калибра, что и Блок, большинство читателей признавали Маяковского. Эстетика Маяковского также была весьма «железна».

Конец гаданиям положила сама Ахматова. В недавно опубликованной Р.Д.Тименчиком заметке читаем: «Демон всегда был Блоком, Верстовой Столб — Поэтом вообще, Поэтом с большой буквы (чем-то в роде Маяковского)...»<sup>9</sup>

Поиски «прототипов», хотя и могут иметь место в комментариях, но от них следует отказаться как от способа прочтения «Поэмы без героя». Это неверный путь. И Маяковский, и Гумилев, и Недоброво, и, возможно, икс, игрек, зет стоят за образом «полосатой версты», и ни один из них не походит на ахматовский портрет полностью. Но, в конце концов, мы присутствуем на маскараде: здесь каждый может быть не тем, за

кого мы его принимаем.

В «Поэме без героя» нет рассказа в традиционном смысле, вот почему она ускользает от экзегетиков, вот почему она вызывала порой протест даже среди близких Ахматовой людей. В одном месте своей «Второй книги» Н.Мандельштам рассказывает, как она и О.Э. однажды подслушали разговор соседского мальчика с приятелем. «Что такое поэма?» — интересовался приятель. «Это стих-рассказ», — ответил малолетний сосед Мандельштамов<sup>10</sup>. Мандельштам, никогда не писавший поэм, пришел в восторг, сказал, что это лучшее определение жанра, какое ему приходилось слышать. Так вот, «Поэма без героя» — это стих, но это не рассказ. И первая причина, почему ее нельзя назвать рассказом, как раз в том, что в ней нет устойчивых героев, о которых нечто рассказывает. Ибо то, что говорилось выше о сочетании отдельных черт разных реальных лиц в персонажах поэмы, не следует понимать в плане гоголевской Агафьи Тихоновны («Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича, да взять сколько-нибудь развязности, какая у Балтазара Балтазарыча, да, пожалуй, прибавить к этому еще дородности Ивана Павловича...»). Помимо того, что образы героев поэмы намеренно многолики, в поэме затуманено различие «героев» и «адресатов»: повествование часто соскальзывает с формы третьего лица во второе (обращение). Вообще же значительно чаще, чем все остальные герои/адресаты, в поэме мелькает один «герой» — личное местоимение второго лица единственного числа, «ты».

«Ты» возникает уже в самом начале поэмы («я на твоём пишу черновике») и возникает на ее страницах постоянно. Это не ново для читателей Ахматовой. Уже ее ранние критики (В.Виноградов, Б.Эйхенбаум) отмечали «местоименность» как характерную черту ахматовского стиля<sup>11</sup>. Использование местоимений вместо имен придает интимный характер отношениям Ахматовой с ее читателем: нет нужды в конкретном наименовании вещей в атмосфере взаимного понимания.

В этом свете поучительно проследить приключения «ты» хотя бы в одном отрывке из «Поэмы без героя». Например, в Главе 2 Части 1. Здесь мы встречаем «ты» впервые в эпиграфе, из Баратынского: «Ты сладострастней, ты телесней // Живых, блистательная тень». Это «ты» — обобщающего, афористического характера: любая тень, возникающая в любой памяти, говорит поэт, привлекательнее, чем любая реальная

личность.

Однако уже в первых строках главы «ты» конкретизируется:

Распахнулась атласная шубка!  
Не сердись на меня, Голубка,  
Что коснулась я этого кубка:  
Не тебя, а себя казню. (362)

Здесь адресат, которого поэт называет «ты», вполне ясен — это красавица, драматическая актриса и балерина, из первой главы, Ольга Глебова-Судейкина, она же Психея, она же Пуганица (по ее ролям). Но двенадцатью строками ниже мы не сразу понимаем, что «ты», адресованное балерине, относится уже не к Глебовой-Судейкиной:

Но летит, улыбаясь мнимо,  
Над Мариинской сценой prima,  
Ты — наш лебедь непостижимый... (363)

«Ты»-Судейкина превратилась в «ты»-Павлова, ведь Судейкина была балерина весьма посредственная, это Анна Павлова была «прима» Мариинской сцены, и это о ее «Умирающем лебеде» вспоминает Ахматова. Немного дальше референциальность «ты» опять меняется: «Ты сбежала сюда с портрета», — говорит Ахматова (364). Начиная с этой строчки, черты, которые автор придает «ты», заставляют читателя думать скорее о «золотом», чем о «серебряном веке». Да и автор восклицает: «Золотого ль века виденье...» (365). *Danse macabre* придворных, свиданье в Мальтийской капелле и другие образы начала XIX века заставляют угадывать в новом «ты» Парашу Жемчугову, талантливую крепостную актрису, на которой женился граф Шереметев и которая умерла в расцвете молодости и красоты. Мы ведь помним, что Ахматова пишет свою поэму в «Фонтанном Доме», т.е. во флигеле бывшего дворца Шереметева на Фонтанке, разделенном теперь на советские квартиры. Она не только сочла необходимым указать место написания поэмы в начале, но и взяла фамильный девиз Шереметевых, «*Deus conservat omnia*» («Бог сохраняет все»), одним из эпиграфов к поэме. Именно в шереметевский «Фонтанный Дом» приходят к ней призраки в карнавальных нарядах.

В поэме, где не раз упоминается мистика зеркал, симметричность истории Судейкиной — Князева и Параши — Шереметева привлекает внимание. Обе пары состоят из прекрасной молодой актрисы и молодого аристократа. Оба романа кончаются ранней трагической смертью одного из любовников. Но, симметрически, в двадцатом столетии погибает мужчина, а в девятнадцатом — женщина. Не удивительно, что в начале второй части, названной (в продолжение той же игры в двойственность, тройственность, множественность) «Решка», редактор Ахматовой, еще один вымышленный персонаж, негодует:

...Там три темы сразу!  
Дочитав последнюю фразу,  
Не поймешь, кто в кого влюблен,

2.

Кто, когда и зачем встречался,  
Кто погиб и кто жив остался,  
И кто автор, и кто герой... (370)

На это мы можем ответить, что, по крайней мере, в проанализированном выше отрывке «ты», вероятно, тройственно: а) это романтический образ: тень, которая прелестней реальности, б) реальный друг из прошлого, участник трагического события, свидетелем которому автор был, в) историческое лицо, связанное с аналогичной трагедией. Кумулятивно ахматовское «ты» приобретает универсальность и единство. Это единство определяется некоей трагической ситуацией. Однако сказать, что «ты», к которому обращена «Поэма без героя», которое занимает место героя в поэме, это некая трагическая экзистенция, — ничего не сказать.

Точнее будет признать, что неопределенность, загадочность — неотъемлемая часть авторской стратегии Ахматовой. Ахматова всегда оставляет возможность для еще одной догадки, для еще одного толкования или, по крайней мере, ассоциации в читательском сознании. Так, как только мы распознаем в «золотого века виденье» Парашу Жемчугову, возникает в памяти еще один неназванный образ. Не так уж много Параш в русской литературе (классического периода), и Параша, жертва апокалипсического наводнения в «Медном всаднике», приходит на ум. Не слишком ли мы хватили? Сначала кажется, что слишком, но с усилением Санкт-Петербургского

мотива в поэме, особенно когда мы доходим до эпитафии к третьей части, «Люблю тебя, Петра творенье!», когда мы вспоминаем, что подзаголовком к первой части Ахматова взята пушкинское определение жанра «Медного всадника», «петербургская повесть», мы начинаем верить, что наткнулись на еще одно спрятанное зеркало.

Да, собственно говоря, Ахматова изо всех сил стремится напомнить читателю о двоичности, троичности, множественности, расплывчатости своих образов<sup>12</sup>. После иронически сердитого заявления в предисловии: «Никаких третьих, седьмых, двадцать девятых смыслов поэма не содержит» (353), она то и делает, что указывает на два-три и более «смыслов». Характерна вступительная ремарка ко второй главе первой части: «Спальня Героини. Горит восковая свеча. Над кроватью три портрета хозяйки дома в ролях. Справа — она Козлоногая, посередине — Путаница, слева — портрет в тени. Одним кажется, что это Коломбина, другим — Донна Анна...» (362). В начале Ахматова решительно говорит о конкретной Героине (с большой буквы) и тут же разбивает этот образ на три, из которых третий в свою очередь двоится: уж не сама ли автор с ее воспетой Блоком испанской шалью чудится кому-то в Доне *Анне*?

Средняя часть, «Решка», состоит из 21 строфы, и в конце 14-й — начале 15-й, т.е. в золотом сечении части и всей поэмы — весьма композиционно важное место в поэме, — Ахматова делает следующее признание:

У шкатулки ж тройное дно.

15.

Но сознаюсь, что применила

Симпатические чернила...

Что зеркальным письмом пишу... (373)

Криптография у Ахматовой — не попутная шутка «для немногих», а исключительно важный, может быть, самый важный элемент «Поэмы без героя». На самом деле, своим отрицанием скрытых смыслов в предисловии Ахматова как раз наталкивает читателя на поиски оных. Так, когда мы читаем во вступительной ремарке в Части 2: «В печной трубе воеет ветер, и в этом вое можно угадать очень глубоко и очень умело спрятанные обрывки "Реквиема"» (370), мы думаем не о Моцарте или Верди, а об ахматовском собственном «Реквиеме».

Внимательное чтение показывает, что в «Поэме без героя» есть место, абсолютно непонятное для тех, кто незнаком с «Реквиемом». В конце второй части, где слово предоставляется самой поэме, она, поэма, отрицает данное ей ранее автором определение, «столетняя чаровница», т.е. романтическая поэма с мистификациями в духе XIX века. Поэма говорит:

Я не та английская дама  
И совсем не Клара Газуль,  
Вовсе нет у меня родословной,  
Кроме солнечной и баснословной,  
И привел меня сам Июль. (374)

Что это за июль такой? Ведь автор упоминал в начале, что поэма «пришла» впервые в новогоднюю ночь. Речь идет, конечно, об июле великого террора, 1938 года. В «Реквиеме» Ахматова пишет:

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<sup>13</sup>.

Выясняется, что «Реквием» и «Поэма без героя» взаимосвязаны. «Поэма без героя» основана на апокалипсических предчувствиях, «Реквием» — это реальность апокалипсиса. Или можно сказать так: «Реквием» — историческая поэма, в ней Ахматова описывает то, что было (недаром вся поэма написана как бы в ответ на вопрос женщины в тюремной очереди: «А это вы можете описать?»<sup>14</sup>; «Поэма без героя» — историческая поэма, не столько о событиях истории, сколько о механизме истории, который Ахматова видит в цикличности времен, в бесконечной повторяемости, что и роднит ее с историческим видением Пушкина в «Борисе Годунове» и Солженицына в «Красном колесе». Самую же краткую формулу для исторического содержания поэмы она находит у Элиота: «В моем начале мой конец» (эпиграф ко второй части).

Я более или менее случайно наткнулся на еще одну криптограмму в «Поэме без героя». Что-то меня оторвало от подготовки к лекции, и, когда я вернулся к своему столу и начал перечитывать собственные заметки, мне показалось, что что-то тут не в порядке. Я читал: «Петербург состоит из трех ча-

стей...», «В Петербурге мы встречаем целую вереницу персонажей...», «В Петербурге нет главного героя в смысле...» Наконец я сообразил, что неверно читаю собственную аббревиатуру. В моем черновике ПБГ означало не «Петербург», а «Поэма без героя». Мне вспомнился довольно странный, на первый взгляд, ответ, данный Ахматовой ее старинному другу Г.В.Адамовичу. Они встретились в 1965 году, когда Ахматова была в Париже. Адамович, который был наслышан, что нынешняя интеллигенция в Советском Союзе избегает употреблять слово «Ленинград», тем более удивился, что Ахматова так называет свой город. Но она сказала просто: «Город называется Ленинград»<sup>15</sup>. Теперь я понял: она пыталась сказать, что города, именуемого Петербургом, не существует, областной центр Российской Федерации, в котором она живет, называется Ленинградом.

Но если Deus действительно *conservat omnia*, то не избирает ли Он поэта исполнителем этой консервативной функции. Город, который назывался Санкт-Петербургом, существует не на берегах холодной и грязной Невы, а в строках ее поэмы, сохраненный навсегда ее гением. Петербург — одна из наиболее очевидных тем и один из наиболее скрытых героев «Поэмы без героя», возможно, ее главный герой в творческом сознании Ахматовой.

Я решил поискать в поэме подтверждений тому, что это не случайное совпадение, что акроним поэмы должен был по замыслу автора совпадать с одной из принятых аббревиатур Санкт-Петербурга (аббревиатура по значащим частям слова Санкт-Петербург более принята). С чего начать? Я уже раньше обращал внимание на то, что слова «у шкатулки тройное дно» имеют многократное, чисто формальное подтверждение в тексте поэмы: трюйственность играет в поэме исключительную роль. В ней три посвящения, три части и, согласно «редактору», три темы. Эпиграфы в большинстве случаев тоже даны по трое. Своеобразная строфа, которой написана поэма, состоит из двух терцин, а метрически она написана трехударным дольником, причем некоторые важные по смыслу строчки и не дольником, а чистейшим анапестом («Только зеркало зеркалу снится, // Тишина тишину сторожит»; 372). Удивительно часто однородные члены предложения даны по три. Глаголы: «каменею, стыну, горю» (357), «отшатнуться, отпрянуть, сдаться» (357), «не клянет, не молит, не дышит» (361). Или существительные: «маска это, череп, лицо ли» (358), «клоко-

танье, клекот и стон» (369), «о любви, измене и страсти» (376). Прилагательные: «но беспечна, пряна, бесстыдна» (360), «крамольный, опальный, милый» (376). Это только несколько примеров из множества. Иногда эти тройчатки следуют одна за другой, как в последней части, где автор обращается непосредственно к городу: «Ты крамольный, опальный, милый, // Побледнел, помертвел, затих» (376).

Я предположил, что если эти тройственные сочетания имели для Ахматовой такое конструктивное значение, то очень может быть, что среди них я найду подтверждение своей догадке. И действительно, акроним (или своего рода акростих) заглавия был повторен в часто цитируемом описании города из третьей главы первой части:

И всегда в духоте морозной.  
Предвоенной, блудной и грозной,  
Жил какой-то будущий гул.  
Но тогда он был слышен глуше,  
Он почти не тревожил души  
И в сугробах невских тонул. (367)

Мы находим здесь характерную для поэмы тройчатку: «Предвоенной, блудной и грозной», и начальные буквы этих трех эпитетов те же П, Б, Г, что и начальные буквы трех слов названия. Более того, эта же строка содержит почти точную анаграмму всего слова «Петербург»:

ПРЕДвоенной, БЛУДной и ГРОЗной.

(Только глухой Т здесь заменяется звонким Д.) В звукозаписи последующих четырех строк продолжают звучать «петербургские» звуки: п, б, г, у, р, т, е<sup>16</sup>.

В заключение вернемся к «ты» как основному персонажу в поэме. В эпилоге город, Петербург, становится еще одним референтом «ты»: сначала в пушкинском эпиграфе, «Люблю тебя, Петра творенье!», потом в словах прощания самого автора: «Ты, крамольный, опальный, милый». Теперь к покойным личным друзьям Ахматовой, к литературным героям и поэтам прошлого, объединенным «ты», прибавляется и ее город.

Читатели Бахтина и Бубера знают, что в каждом «ты» имплицировано «я» и наоборот. Но статус «я» в поэме значительно ниже статуса «ты». Ахматова чаще всего избегает здесь говорить от первого лица. В самом деле — кто говорит в поэме?

В начале, возможно, автор, но уже в конце первой главы дана ремарка «слова из мрака». «Я» в «словах из мрака» — это уже не тот индивидуум, чей голос мы слышали в предыдущих строках. Затем следует «Интермедия», в которой от первого лица говорят еще два не идентифицируемые персонажа. Ремарка перед второй главой объясняет нам, что речь будет вести не автор, а некий голос. «Голос» тоже говорит не от себя, а читает чей-то текст: «Ей чудится голос, который читает» (362; курсив мой. — Л.Л.). Согласно ремарке, предшествующей третьей главе, речь там ведет Ветер. Но и Ветер говорит не непосредственно от себя, а цитируя некий заложенный в его (Ветра!) сознание текст — воспоминание или пророчество: «Ветер, не то вспоминая, не то пророчествуя, бормочет...» (366).

Совсем уж интересна ремарка в эпилоге. Там не автор, а «голос автора, находящегося за семь тысяч километров, приносит...» (375). Лишь в нескольких отрывках поэмы мы имеем дело с традиционным автором-повествователем, как в тех традиционных произведениях от первого лица, где все дано через восприятие некоего «я», где «я» находится на особом положении. В «Поэме без героя» «я» автора помещено на равных среди других «я». Более того, одно из других «я», сама поэма, обращается к автору как к «ты»: «А твоей двусмысленной славе, // Двадцать лет лежавшей в канаве, // Я еще не так послужу...» (374).

Мы видим, что нарративная стратегия Ахматовой в «Поэме без героя» противопоставлена традиционной. В традиционных повествованиях «образ автора» постепенно выстраивается, конкретизируется (чаще всего путем стилистических манипуляций), Ахматова же стремится к полному, если воспользоваться словами другого поэта, растворению себя «во всех других».

При этом «все другие» персонажи поэмы так же, как и автор, лишены личностных границ. Они то частично, то полностью совпадают, сливаются друг с другом, а все вместе образуют некое карнавальное единство — город Ахматовой. «Город» здесь — понятие культурно-мифологическое, а не географическое и не историческое. Его местоположение не в пространстве и не во времени, а в коллективной памяти людей, связанных узами единой культуры. Отсюда столь радикальный отказ от какой-либо дискретности в его описаниях: совмещаются разные интерьеры, разные исторические моменты, разные личности. В конце концов и сама поэма не имеет де-

финитивного текста. По многочисленным свидетельствам ме-  
муаристов, Ахматова всегда читала и записывала не вполне  
идентичные тексты, а варианты.

Это был ее способ спасти Петербург от смерти и забвения.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Анна Ахматова*. Стихотворения и поэмы. «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1976, с.353. (Все дальнейшие ссылки на это издание даны в тексте.)

<sup>2</sup> *Надежда Мандельштам*. Вторая книга. Париж, 1972, с.489.

<sup>3</sup> См.: *Р.Тименчик*. К анализу «Поэмы без героя» А.Ахматовой. — Материалы XXII научной студенческой конференции (ТГУ). Тарту, 1967, с.122-123. Ср. строфу Кузмина во «Втором ударе» («Форель разбивает лед»):

Кони бьются, храпят в испуге,  
Синей лентой обвиты дуги,  
Волки, снег, бубенцы, пальба!  
Что до страшной, как ночь, расплаты?  
Разве дрогнут твои Карпаты?  
В старом роге застынет мед?

<sup>4</sup> См. в сб.: В мире Блока. М., 1980.

<sup>5</sup> См.: *Лидия Жукова*. Эпипоги. Книга первая. Нью-Йорк, 1963.

<sup>6</sup> *Д.С.Лихачев*. Литература — реальность — литература. Л., 1984, с.155-160.

<sup>7</sup> *Лидия Чуковская*. Записки об Анне Ахматовой. Том 2. Париж, 1980, с.3.

<sup>8</sup> *Анна Ахматова*. Сочинения. Том 3. Париж, 1983, с.418-456.

<sup>9</sup> *Анна Ахматова*. Сочинения в двух томах. Том 2. М., 1986, с.222.

<sup>10</sup> *Надежда Мандельштам*. Указ. соч., с.475.

<sup>11</sup> *Б.Эйхенбаум*. О поэзии. Л., 1969, с.141-142.

<sup>12</sup> Статья Ю.И.Будыко «Я послал тебе черную розу в бокале...» («Русская литература», 1984, № 4, с.217-221) еще раз доказывает, что идентификация ахматовских «прототипов» — это игра, не имеющая конца.

<sup>13</sup> *Анна Ахматова*. Сочинения. Том 1, изд. 2-е, пересмотр. и доп. «Международное литературное содружество», 1967, с.360.

<sup>14</sup> Там же, с.353.

<sup>15</sup> *Георгий Адамович*. Мои встречи с Ахматовой. — «Воздушные пути», вып. V. Нью-Йорк, 1967, с.109.

<sup>16</sup> После открытия пионерских работ де Соссюра уже накопилась существенная литература об анаграмме как поэтическом приеме. См., напр.: *В.В.Иванов*. Очерки истории семиотики в СССР. М., 1976, с.251-256, 262-268.

**Татьяна Цивьян**  
(Москва)

**«ПОЭМА БЕЗ ГЕРОЯ»:  
ЕЩЕ РАЗ О МНОГОВАРИАНТНОСТИ**

Право Поэмы на существование во многих вариантах признано. Но это не избавило от вопроса, какой вариант считать каноническим и, если такой будет определен, как относиться к прочим. Более того, какое количество разночтений и какие именно придадут Поэме статус самостоятельного варианта? Это тянет за собой и новые вопросы: как относиться к архивным «наброскам к Поэме», прозаическим и стихотворным, можно ли (и если да, то как) монтировать их в текст. Иными словами, как издать, напечатать Поэму, чтобы читателю была видна ее многовариантность.

В своей недавней книге о Поэме Элизабет фон Эрдманн-Панджич опубликовала *editio cum notis variorum*, где все варианты и разночтения, которые удалось собрать (но заведомо не все существующие), приведены в подстрочных примечаниях к тексту, выбранному в качестве основного. Это — классический способ издания манускриптов, и то, что Поэма имплицитно такой образ своего издания, кажется неслучайным.

Мемуарные свидетельства раскрывают, хотя бы отчасти, технику возникновения такого рода «несводимых» разночтений: рукописи, даримые разным людям (и нередко обозначаемые как последний, окончательный вариант) и отличающиеся друг от друга; обращение к этим рукописям для внесения изменений (дополнительное усложнение: изменение накладывается на измененное), — что подробно описано, в частности, в воспоминаниях Лидии Чуковской. Это положение с Поэмой «завершается» самой Ахматовой характерным для нее «методом опровержения»: «...все, с кем я заводила беседу на эту тему, — утверждали, что у их родственников есть списки, сде-

ланные моей рукой со всеми мне присущими орфографическими ошибками (ложь, конечно)» — из «Второго письма» (22 августа 1961 г.).

Поскольку все эти варианты рождались не одновременно, а последовательно, естественным казалось подчинить их хронологической оси. Тогда Поэма представлялась как work in progress, работа над которым продолжалась всю жизнь (по свидетельству В.Я.Виленкина, последняя запись о «просмотре» Поэмы датирована Ахматовой 19 апреля 1965 г.). Постоянное обращение к Поэме как бы исходило от нее самой: придя неожиданно, она уже «не отпускала» Ахматову, превратившись в нечто совершенно самостоятельное, одушевленное (двойник? — см. далее), ведя свою жизнь и выбирая свой путь. Эти сложные и даже неожиданные отношения между Поэмой и ее автором описывались Ахматовой неоднократно, чтобы не сказать настойчиво. Характерно, что основным свойством Поэмы при этом оказывалось д в и ж е н и е : в идее движения сочеталась и самостоятельность Поэмы, и заложенная в ней способность к изменениям (т.е. к саморазвитию).

Глаголы движения постоянно присутствуют в описании «поведения» Поэмы, см. некоторые примеры: «Первый раз она пришла ко мне в Фонтанный дом 27 декабря 1940 г.» («Вместо предисловия»); «...эта поэма... вновь и вновь настигла меня» («Из письма к NN»); «Она категорически отказалась идти в предместья... Она не пошла на смертный мост с Маяковским»; «Рядом с этой идет "Другая"...» (из прозы о Поэме); «И ты ко мне вернула сь знаменитой» («Надпись на поэме») и др. и постоянный мотив шагов, второго шага, от которого не спасти сь. В связи с этим неслучайным представляется контраст «подвижности» Поэмы (беглянки, беженки) и «статичности» ее автора: «Определить, когда она начала звучать во мне, невозможно. То ли это случилось, когда я стояла с моим спутником на Невском..., а конница лавой неслась по мостовой, то ли... когда я стояла уже без моего спутника на Литейном мосту, в то время когда его неожиданно развел и среди бела дня... Как знать?» Движение настолько заложено в Поэме, что ее покой оказывается обманчивым: «Все в порядке: лежит поэма // И, как свойственно ей, молчит... // Ну, а вдруг как вырвется тема, // Кулаком в окно застучит...»

Невольно кажется (речь идет не о реминисценциях и цитатах и даже не об интертекстуальности, а скорее, о некото-

ром духовном сродстве, об общности поэтического мира), что еще одно отражение (зеркало) или предвестие Поэмы заключено в стихотворении Мандельштама «На мертвых ресницах Исакий замерз» (1935 г.) — не в нем ли «ощущение Канунов», «то дыхание, которое приводит в движение все детали и самый окружающий воздух», не говоря уже о совпадении таких деталей, которые оказываются главной содержательной сутью:

На мертвых ресницах Исакий замерз,  
И барские улицы сини.  
Шарманщика смерть и медведицы ворс,  
И чужие поленья в камине.

Уже выгоняет выжлятник пожар,  
Линеек раскинутых стайку,  
Несется земля — мебелированный шар,  
И зеркало корчит в сизнайку.

Площадками лестниц разлад и туман,  
Дыханье, дыханье и пенье,  
И Шуберта в шубе замерз талисман, —  
Движенье, движенье, движенье.

Идея движения Поэмы (при том, что сама она представляется неким объемом, домом в мифопоэтическом смысле, т.е. замкнутым, спасительным пространством — «В ней прохладно, // Как в доме, где душистый мрак // И окна заперты от зноя» [«Еще одно лирическое отступление»]) и дает первый импульс к тому, чтобы рассматривать ее текст, или корпус ее текстов, в несколько ином плане. Если движение было заложено изначально, если движение явилось ее пружиной, то именно оно — в буквальном и переносном смысле — помогло Ахматовой перейти, взломать границы жанра русской поэмы, запертой «Евгением Онегиным». — Об этой роли «Евгения Онегина», ставшего препятствием на пути развития русской поэмы, Ахматова говорила в связи с неудачей «Возмездия» Блока. Для нее жанровый эксперимент был чрезвычайно важен. Найдите, писание под диктовку Музы, творческая стихийность, столь подчеркиваемая Ахматовой («И мне приходит в голову, что мне ее действительно кто-то продиктовал... особенно меня убеждает в этом та демонская легкость, с которой я писала Поэму» [«Второе письмо», 1961 г.]), ни в коей степени

не отменяют умышленности (в смысле Достоевского — умышленная Поэма, как Достоевский город в Поэме) и не противоречат задачам, которые автор ставит перед собой вполне осознанно и определенно.

Ахматовой с самого начала было дано умение «очень зорко видящим глазом» смотреть на свое творчество и звне, со стороны и, пользуясь современным термином, моделировать не только его, но и своего читателя-исследователя. И здесь мы пытаемся идти вслед за Ахматовой, ища указаний, намеков только и исключительно в ее тексте (т.е. во всем корпусе, понимаемом как единый текст).

Бриколаж, аналоги музыкальных структур, характеризующие мифопоэтическое мышление (Леви-Стросс), неоднократно отмечались в связи с Поэмой и признавались самой Ахматовой (разумеется, не в таких терминах<sup>2</sup>). Можно думать, что исследование структуры текста Поэмы (в русле лингвистики текста) откроет и другие ее свойства, до сих пор не отмеченные, и поможет приблизиться к толкованию ее многовариантности, т.е. того, что было сформулировано Ахматовой так: «Поэма опять двоится. Все время звучит второй шаг. Что-то идущее рядом — другой текст, и не понять, где голос, где эхо и которая тень другой, поэтому она так вместительна, чтобы не сказать бездонна. Никогда еще брошенный в нее факел не осветил ее дна. Я как дождь влетаю в самые узкие щелочки, расширяю их — так появляются новые строфы» [1961 г.].

Итак, можно сказать, что новаторство — жанровое, структурное — Поэмы, столь важное для Ахматовой (в некотором смысле — определяющее), состоит в частности — которая может обернуться сущностью — в том, что Поэма, оставаясь в собственных пределах, допускает свободное варьирование. Она то вбирает в себя, то выпускает на свободу строфы, стихи, слова, прозаический комментарий-диалог с читателем (т.е. ответы на его вопросы — вопросы, которые, конечно, принадлежат Ахматовой или, по крайней мере, провоцируются ею). И объем содержания, и внутренняя, трехчастная, структура остаются при этом незыблемыми; «кипение» происходит внутри нее, в ее собственных пределах. Это, следовательно, иной вид движения — не поступательное, предполагающее начало и конец (и невольно — оценку, т.е. «в начале было лучше» или «хуже»), а скорее вращательное — по «оси, на которой вращается вся вещь, как волшебная карусель». «Изменение посредством движения» не обязательно предпо-

лагает перемещение. Шубертовский мельник, отправляясь в путь, выбрал п о с т у п а т е л ь н о с т ь , хотя в пример себе взял в р а щ а ю щ и е с я на одном месте жернова (но и воду). Ахматова же выбрала как раз в р а щ а т е л ь - н о е д в и ж е н и е , которое и образует ту воронку, куда втягивается весь зеркально отраженный мир.

Но признание такого рода движения заставляет отказаться от традиционного определения вариантов как «работы над Поэмой», — что как бы вызывается требовательностью автора к самому себе. Здесь каждая версия, пусть она отличается лишь одним словом от той, которая — чисто условно — будет выбрана как точка отсчета, должна считаться отдельным, самостоятельным в о п л о щ е н и е м П о э м ы . В этом смысле все они равнозначны, и ахматовский вердикт «окончателности» является элементом текста, а не его внешним определением. По аналогии с языком здесь может быть введена оппозиция «competence/performance» (Хомский). Первый член соответствует некоей имманентной ипостаси Поэмы, второй — ее реализациям в виде конкретных текстов-версий. Конечно, тогда нельзя говорить о каноническом тексте, даже помещая его в «нереализованное» будущее («не успела»). \*П О Э М А существует т о л ь к о и и м е н н о в виде л о з м — колеблющихся, меняющих очертания, разных и в то же время сливающихся в своем соответствии той самой неуловимой единственной \*П О Э М Е , которую мы не можем определить.

Не случайно в связи с Поэмой были названы свойства мифопоэтического мышления. Здесь мы обращаемся к так или иначе с ним связанной oral poetry — в современном ее понимании (Пэрри и Лорд), т.е. к импровизационному воплощению-исполнению некоего имманентно существующего текста. Обычно речь идет об эпических произведениях, но, несомненно, то же может быть приложено и к другим жанрам. Исполнитель знает не только сюжет, но и форму, в которую текст облечен, т.е. те блоки, из которых он сложен, но он не знает, каким он будет в реализации. «An oral poem is not composed f o r b u t i n performance... Singer, performer, composer, and poet are one under different aspects but at the same time»<sup>3</sup>.

В нашем случае первая аналогия с oral poetry заключается в том, что Поэме сразу была уготована участь быть у с т н о й (т.е. ненапечатанной), ср.: «я одна — рассказчица». То, что она не только произносилась, но и записывалась, не меняет дела: это была как бы «техническая запись» произне-

сенного, а вариации, вносимые в разные рукописи, были как бы инсценировкой устного исполнения-воплощения. Линия от певца (народного исполнителя) к поэту в случае Ахматовой получает обратное направление — от поэта к певцу. Poet — composer — performer — singer, но структура текста, или техника его «поставления», остается прежней. Каждую рукопись Поэмы можно приравнять к отдельному исполнению-воплощению, которое, по определению, неповторимо. Тогда становятся органичными и «бродящие вокруг» строфы: читатель, находящийся в не Поэмы, не знает, куда их поместить, и потому предпочитает считать их набросками к Поэме (к чему его поощряют и указания Ахматовой, о которых мы можем сказать ее собственными словами — «ложь, конечно»). Но нет, все они находятся в Поэме, в н у т р и ее макротекста. Вопрос об их точном месте — вопрос конкретной performance<sup>4</sup>.

Из сказанного может возникнуть впечатление, что Поэма обнаруживает структурные аналогии с oral poetry исключительно из-за своей реальной истории, т.е. существования во «внегутенберговой» эпохе. Однако не одна только Поэма не могла быть напечатана, не только ее строфы не могли быть записаны на бумаге (ср. историю «Реквиема» и другие стихи). Представляется, что эта структура была заложена в Поэме изначально: т а к о й она пришла к Ахматовой, изменив и ее внутренний мир и мир вокруг нее, и т а к о й Ахматова ее оставила. И здесь, очевидно, возникло то д в о й н и ч е с т в о , которое следует выделить как одну из основоположных единиц поэтического мира и поэтической техники Ахматовой. С одной стороны, Ахматова как бы подчинилась энергии Поэмы, продиктованному ею ритму, почувствовала в ней своего двойника («и где голос мой, и где эхо»), то спасающего, то мучающего, но в обеих ипостасях одинаково необходимо. С другой стороны, остраняясь и глядя на Поэму и з в н е , Ахматова понимала те необъятные возможности, которые были заключены в открытости Поэмы, в зыбкости ее пределов, в которых содержится идея выхода за предел. Все эти возможности и использовались Ахматовой в ее диалоге с читателем, в игре с ним, — игре, понимаемой ею как «шахматная партия» (комплимент Манделштама по поводу пушкиноведческих штудий Ахматовой, для нее, несомненно, весь ма ценный).

Как же издавать «Поэму без героя»? Может быть, в виде антологии разных ее версий-воплощений. Этот том Поэм

и составит \*ПОЭМУ, изменчивую, как и ее двойник-автор («и в скольких жила зеркалах»).

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Elisabeth von Erdmann-Pandzić. «Poema bez geroja» von Anna A. Achmatova. Köln/Wien, 1987.

<sup>2</sup> См. из прозы Поэмы: «И только сегодня мне удалось окончательно формулировать особенность моего метода (в Поэме). Ничто не сказано в лоб. Сложнейшие и глубочайшие вещи изложены не на десятках страниц, как они привыкли, а в двух строчках, но для всех понятных. [...] Что в ней присутствует музыка, я слышу уже 15 лет и почти от всех читателей этой вещи» [и др.].

<sup>3</sup> A.V.Lord. The Singer of Tales. Cambridge, Mass./London, 1981, p. 13.

<sup>4</sup> Уход Поэмы в балет, в киносценарий — еще одна иллюстрация ее существования в виде разных performances.

### ЛИТЕРАТУРА

*Анна Ахматова.* Сочинения в двух томах. М., 1986.

*Лидия Чуковская.* Записки об Анне Ахматовой. Тт. 1, 2. Париж, 1976, 1980.

*В.Виленкин.* В сто первом зеркале. М., 1987.

*Р.Д.Тименчик.* Неопубликованные прозаические заметки Анны Ахматовой. — «Изв. АН. Серия литературы и языка», т. 43, № 1, 1984, с. 65-76.



**Вячеслав Вс. Иванов**  
(Москва)

## **«ПОЭМА БЕЗ ГЕРОЯ», ПОЭТИКА ПОЗДНЕЙ АХМАТОВОЙ И ФАНТАСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ**

В «Решке» — второй части «Поэмы без героя», представляющей собой авторский комментарий или метаописание поэтики всей поэмы, Ахматова сама отчетливо сформулировала отличия позднего периода, характерным образцом которого является эта поэма, от предшествующих ее стихотворных сборников:

Бес попутал в укладке рыться...  
Ну, а как же могло случиться,  
Что во всем виновата я?  
Я — тишайшая, я — простая,  
«Подорожник», «Белая стая»...

Противопоставляя свою новую манеру прежнему «простому» стилю, Ахматова переход к новой манере связывает с опытом английских романтиков прошлого века — Китса, Шелли и Байрона. Ей кажется, будто в ее поэме ожила и «веселиться захотела» та давняя поэтическая манера, генеалогия которой уходит через названных поэтов еще дальше — к «Гамлету». Но тут же она начинает сама с собой спорить, представляя слово поэме, восклицаящей:

Вовсе нет у меня родословной...

Тем не менее поэма входит в круг произведений, по духу ей родственных. Одно из наиболее очевидных сближений — с «Мастером и Маргаритой». Ахматова несомненно читала роман Булгакова (или его перечитывала) в пору ташкентской близости с Е.С.Булгаковой, в чьем доме она жила (след восприятия Елены Сергеевны Булгаковой как Маргариты мож-

но видеть в стихотворении «В этой горнице колдунья // До меня жила одна»). Основные части поэмы были написаны еще до этого. Но здесь существенно скорее всего не взаимное влияние, а взаимная поддержка: Булгаков и Ахматова шли по сходному пути, для тогдашней русской литературы необычному. Вероятно, о замысле романа Ахматова могла знать со слов Булгакова; может быть, он и читал ей отдельные сцены. Важнее другое: оба писателя в 30-е годы стали писать в ключе того, что можно было бы назвать фантастическим реализмом. У Ахматовой эта манера начинает господствовать именно в ташкентский период.

Понятие фантастического реализма было введено и пояснено Достоевским, который изложил суть его в своем предисловии к переводам Эдгара По, печатавшимся в его журнале. Особенность прозаических сочинений По и Гофмана (двух писателей-романтиков: роль романтизма для этой традиции несомненна) Достоевский видел в том, что самые невероятные и удивительные события в них излагаются с такими правдоподобными подробностями, которые заставляют читателя поверить и в реальность фантастической фабулы. Достоевский сам — особенно в последних своих романах, а главным образом — в отдельных эпизодах, в них содержащихся (таких, как сон Ипполита в «Идиоте»), был достаточно близок к такому способу повествования. Ахматова в «Северных элегиях», представляющих собой одну из вершин ее нового стиля 40-х годов, с самого начала говорит о Достоевском как о творце той России («России Достоевского»), в которой она вместе с людьми своего поколения «вздумала родиться»:

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

Ахматова свое следование стилистике фантастического реализма Достоевского воспринимала не как решение собственно литературной задачи: речь шла о приеме, который применяет история.

По отношению к «Поэме без героя» кажется очевидным, что Ахматова стремилась прежде всего к верному воспроиз-

ведению изображаемого времени. Из разных предлагавшихся истолкований «Поэмы без героя» она одобряла такое, где основным в поэме признавалось предельно точное воссоздание картины эпохи перед началом Первой мировой войны. Фантастический элемент входил необходимой составной частью в эту картину потому именно, что в самую суть этой эпохи и ее культуры вплетена была необыкновенность людей и событий, ее характеризовавших. Автор поэмы настаивает на том, что обитатели Петербурга находились в особом пространстве-времени (хронотопе, сказали бы мы, если бы захотели воспользоваться естественнонаучным термином, который Бахтин ввел в литературоведение): о Блоке Ахматова говорит:

И его поведано словом,  
Как вы были в пространстве новом,  
Как вне времени были вы, —  
И в каких хрустальных полярных,  
И в каких сияньях янтарных  
Там, у устья Леты-Невы.

Следовательно, особенности построения поэмы, отсутствие в ней временной последовательности событий отвечают самой природе изображаемого. Одна из важнейших структурных особенностей поэмы определена автором в ее заглавии и подчеркнута прерывающей текст ремаркой:

Крик:  
«Героя на авансцену!»

В «Решке» автор снова устами редактора обращает внимание читателя на непонятность того, «кто герой» поэмы. Среди отличий «Поэмы без героя» от традиционной поэмы эта ее черта, по-видимому, самой Ахматовой казалась важнейшей. Можно было бы предложить сопоставление с поэмой Пастернака «Спекторский». Во вступлении к поэме Пастернак писал:

Я б за героя не дал ничего  
И рассуждать о нем не скоро б начал,  
Но я писал про короб лучевой,  
В котором он передо мной маячил.

Но, хотя, судя по этому признанию, Пастернаку в то время был нужен не герой (вспомним прямо противоположное утверждение Байрона в начале «Дон Жуана»), а тот фон реалистических деталей, запись которых и составляет основу его поэмы, тем не менее заглавие поэмы и хронологическая последовательность ее глав продолжают давнюю традицию жанра — романа в стихах. Произведение же Ахматовой решительно порывает с теми именно характеристиками поэмы, которые обычно оставались неизменными, в том числе и у тех английских поэтов-романтиков, на связь с которыми сама Ахматова обращает внимание в «Решке».

Отсутствие одного выделенного героя (впрочем, при наличии главной героини — Путаницы-Психеи) роднит поэму Ахматовой с прозой XX века. Из русских писателей — ее друзей и современников — на ум приходит прежде всего Мандельштам, чью прозу Ахматова высоко ценила. Мандельштамовская ранняя статья «Конец романа» задолго до Л.Гольдмана и других теоретиков литературы сформулировала те исторические причины, по которым роман в старом смысле слова — с героем, совершающим восхождение по социальной лестнице, — становится невозможным. Мандельштам дал оценку европейскому роману в его соотношении с историей личности, которая применима и к жанру поэмы.

Познакомившись в середине 40-х годов — когда основная часть «Поэмы без героя» была завершена — с произведениями Т.С.Элиота, Ахматова увидела в них черты, себе родственные (свидетельством этого может служить и эпитафия из этого поэта, взятый в то время Ахматовой к одной из частей поэмы). В таких композициях Элиота, как «Четыре Квартета», Ахматова могла увидеть отчасти близкий себе способ писания больших стихотворных произведений. Но Ахматова — в отличие от Элиота — настаивала на том, что она пишет именно поэму. При отсутствии традиционного героя имеют место вполне обычные членения на вступления, части, главы, система эпиграфов (менявшихся по мере изменения основного текста) и весь внешний облик текста поэмы. Ахматова все свои нововведения осуществляла в пределах представлений о поэме, сложившихся на основе опыта предшествующей литературы. Им же определен и стилистический тон описаний. Они связаны с реалистическим (метонимическим в смысле современной поэтики) вниманием к детали, к бытовой подробности. Но в число подробностей, необходимых для описания

«достоевского и бесноватого» Петербурга накануне Первой мировой войны, относится и вся «петербургская чертовня», составляющая содержание первой части поэмы. Задача воспроизведения эпохи тем самым и требует обращения к фантастическому реализму, важнейшим образцом которого в жанре поэмы и остается «Поэма без героя».



**Анатолий Найман**  
(Москва)

**ОПЫТ ЧТЕНИЯ  
НЕСКОЛЬКИХ ПОЗДНИХ СТИХОТВОРЕНИЙ  
АХМАТОВОЙ\***

Предпослав стихотворению «Предвесенняя элегия» эпиграф из «El Desdichado» Нервала, Ахматова изменила в известном полустушии род причастия прошедшего времени (consoléе в м. consolé). «В ахматовской редакции "Toi qui m'a consolée" сдвиг по роду меняет нервалевское обращение к героине ("Ты, которая меня утешила") в обращение к герою "Ты, который меня утешил", и начинает описывать ее личную ситуацию. Субъект образа осваивается ею»<sup>1</sup>.

Рассмотрим еще несколько сделанных Ахматовой в последние годы жизни подобных сдвигов, которые, взятые в сумме, позволяют если не определить, то хотя бы описать некий «коэффициент деформации» используемого ею чужого текста. Такое описание, в свою очередь, может пролить свет на некоторые темноты ее стихов.

Наиболее часто используемым приемом Ахматовой было смыкание несоответствующих друг другу пола и возраста. В марте 1964 года она писала своему соавтору по переводам, тогда молодому человеку: «Мы просто будем жить, как Лир и Корделия в клетке, — переводить Леопарди и Тагора...». Здесь «мы» — зеркально перевернуты: она — Лир по возрасту и Корделия по полу; адресат — наоборот.

Годом раньше, после вынужденного и от неожиданности затруднительного обмена с ним же несколькими английскими обиходными фразами, она через некоторое время заметила: «Мы разговаривали, как два старых негра». Здесь, веро-

---

\* Эти заметки были использованы мною для книги «Рассказы о Анне Ахматовой» (М., «Художественная литература», 1989).

ятно, учтена пушкинская запись из «Опровержений на критики», открывающаяся словами «Habent sua fata libelli» (есть дневниковая запись Ахматовой под таким же заглавием): «...Отелло, старый негр, пленивший Дездемону рассказами о своих странствиях и битвах», — и та же расстановка участников «мы».

Под тем же углом зрения может быть рассмотрен и один из тогдашних ее комментариев к «Подростку», о Давиде и Ависаге (герой романа, имея в виду эпизод с Амноном и Фамарью, путает имена)<sup>2</sup>.

По поводу преподнесенного ей молодым поэтом мадригала она говорила: «А Коломбине, между тем, семьдесят пять лет». И наоборот: в трагедию «Энума элиш» было введено действующее лицо — «секретарь нечеловеческой красоты» (вм. «секретарша» — в распространенной самопародирующей формуле-штампе).

Упомянем также о шутовском сдвиге по роду в цитате из Сухова-Кобылина, использованной по отношению к двум посетившим ее англичанкам: «А еще просвещенные мореплательницы!» — и сопоставим эту реплику со стихами, описывающими появление призрака из-за границы: «Он строен был, и юн, и рыж, // Он женщиною был» («Всем обещаньям вопреки», 1961), грамматически противопоставленными приведенному Пушкиным в «Примерах невежливости» стиху «Я человек и шла дорогой заблуждений» («Отрывки из писем, мысли и замечания»). Такое сопоставление напрашивается, если вспомнить «рыжих красавиц» в стихотворении «Ты отступник: за остров зеленый», «рыжую спесь англичанок» у Манделштама и весь «английский» биографический подтекст поэзии Ахматовой.

И, наконец, отметим искажение в выбранном для эпиграфа к «Распятию» начале ирмоса канона Великой Субботы: вм. «Не рыдай Мене, Мати, зрящи во гробе» — «Не рыдай мене, Мати, во гробе суцу», с заменой слова именно для того, чтобы стих мог быть недвусмысленно прочитан от имени женщины.

Более сложно конструируются «сдвиги по функции», к которым, строго говоря, можно отнести и последний из приведенных выше примеров, если взглянуть на него через призму также выбранной для эпиграфа строки из «Улисса» Джойса «You cannot leave your mother an orphan» (предпосылавшейся последовательно нескольким текстам, окончательно — циклу

«Черепки»). Следствием такого сдвига является множественность функций вводимого в поэтический текст лица.

Появление «Офелии» в «Предвесенней элегии» непосредственно связано с содержанием открывающего цикл «Полночные стихи» четверостишия «Вместо посвящения». Это четверостишие и описательно, и текстуально соотносено со сценой «Голубой эмали» из «Фамиры-кифареда» Анненского: «По волнам блуждаю и прячусь в лесу, // Мерещусь на чистой эмали» и «Приюта не имея, я металась // В безлюдии лесов, по кручам скал, // По отмелям песчаным и по волнам». Героиня этих стихов — нимфа-Мать-Возлюбленная. «Возлюбленная» Офелия — также нимфа: «The fair Ophelia! Nymph...» (Ham. III, I), а сопутствующий ей зимний пейзаж («Меж сосен метель присмирела»), по-видимому, отсылает читателя к «...be thou as chaste as ice, as pure as snow...» (с продолжением, в разные периоды по-разному усваиваемым поэзией Ахматовой: «...thou shalt not escape calumny. Get thee to a nunnery, go; farewell. Or, if thou wilt needs marry, marry a fool...»).

В стихотворении «В Зазеркалье» этот прием еще более изощряется. Ориентированность ахматовских стихов на английский источник, присущая ее поэзии (как и судьбе: взаимоотношения с Борисом Анрепом и Исайей Берлином) вообще, в «Полночных стихах» достигает высокой степени:

— «Офелия» в (1);

— «Зазеркалье» (Alice through the looking glass) в (3);

— «сень священная берез» (см. приведенную в обзоре записных книжек Ахматовой [в сб. «Встречи с прошлым». М., 1978, с. 392] запись «Березы»: «...огромные, могучие и древние, как друиды, и еще древней») в (4);

— «Была над нами, как звезда над морем, // Ища лучом девятый смертный вал» с отсылкой к «Без фонарей как смоль был черен невольский вал... // И ты пришел ко мне как бы звездой ведом» в цикле «Шиповник цветет», адресованном И. Берлину в (7).

Загадочные стихи «В Зазеркалье»:

O quae beatam, Diva, tenes Cyprum et Memphin...

Hor.

Красотка очень молода,  
Но не из нашего столетья,  
Вдвоем нам не бывать — та, третья,

Нас не оставит никогда.  
Ты подвигаешь кресло ей,  
Я щедро с ней делюсь цветами...  
Что делаем — не знаем сами,  
Но с каждым мигом нам страшней.  
Как вышедшие из тюрьмы,  
Мы что-то знаем друг о друге  
Ужасное. Мы в адском круге,  
А может, это и не мы.

— получают некоторое объяснение, будучи прочитаны в том же «английском» ключе. Эпиграф, сохраняя смысл обращения к Венере, описывает также и Британию, «владычицу морей» (в частности, в 1878 году в результате раздела Турции Англия получила в фактическое владение Кипр и Египет). Ср. «Ye men of Cyprus, let her have your knees. — // Hail to thee, lady» (Oht. II, I); «Будь доброй гостьей Кипра, госпожа» — в переводе Пастернака. Смысловая нагрузка «кресла» в стихах Ахматовой всегда — «отдых путешественника»: «Он не ждет, чтоб подагра и слава // Впопыхах усадили его // В юбилейные пышные кресла, // А несет по цветущему вереску, // По пустыням свое торжество» («Поэма без героя») и «Не знатной путешественницей в кресле» («Какая есть»). Образ ее — путешественницы в «Ты подвигаешь кресло ей» не только не противоречит образу «владычицы морей», но усиливает его. «Красотка очень молода, // Но не из нашего столетья» переключается со «столетней чаровницей» («Поэмы без героя»), которую без особой натяжки можно назвать духом и Музой «Поэмы»<sup>3</sup>. В «Решке» (из которой взят эпиграф ко всему циклу «Полночные стихи») Ахматова ссылается на английскую... поэму...» (там же). Параллель, проведенная через весь цикл: Нимфа из «Фамиры» — и Офелия (как и проступающие за ними их создатели: Софокл — и Шекспир); Венера — и Британия, совмещенные в стихе эпиграфа (и опять-таки Гораций — и Шекспир); березы «как Пергамский алтарь» (в упомянутом этюде) — и «как друиды»; — может быть описательно передана формулой детской игры-загадки: «если время — то Античность; если место — то Англия». (Это же, только другими словами, утверждала Ахматова, когда после поездки в Италию говорила, что «Флоренция — то же, что наши 10-е годы», то есть принадлежность к культуре места все равно что принадлежность к культуре времени.)

Эта параллель подчеркнуто проявляется в еще нескольких стихотворениях:

— «Создан Рим, плывут стада флотилий» («Не пугайся, — я еще похожей»): «стада флотилий» — здесь принадлежность более «Англии», чем «Античности»;

— полуиронический моностих «Ромео не было, Эней, конечно, был»;

— и, наконец, «Пусть все сказал Шекспир, милее мне Гораций» («Ты — верно, чей-то муж»). В последних двух примерах обратим внимание на сдвиг по времени: позднейший в логической и грамматической конструкции стиха занимает место более раннего. Несколько видоизменена и схема сдвига: «Античность» противоопоставляется «Англии».

Такой подход дает возможность по-новому прочесть еще несколько последних стихотворений Ахматовой.

В «Родной земле» читатель встречается с необычным, на первый взгляд, употреблением мы. Мы у Ахматовой получает расширительный смысл («единомышленники», «народ») лишь в том случае, если включает в себя конкретное интимное содержание: «я и ты», «я и он, она», «я и близкие». Строка «И мы мелем, и месим, и крошим» отчетливо цитирует «Аравийское месиво, крошево» Мандельштама. Таким образом, мы здесь, прежде всего, Цех, товарищи молодых лет, акмеисты — что придает патриотической «картинке» необходимую глубину.

«Родная земля» выступает в тесной связи, если не в паре, со стихотворением «Земля хотя и не родная», построенном на включении ряда символистских клише. Сравним «А сам закат... // Конец ли дня, конец ли мира» с общим местом литературной полемики 10-х годов: «Когда символист говорит закат, он имеет в виду смерть». Сама Ахматова рассказывала: «Если символисту говорили: это место в ваших стихах слабое, — он торжественно произносил: здесь тайна!» Ср. «И тайна тайн во мне опять». Иначе говоря: эта не-родная земля есть не-мы, не-акмеисты.

Показательно, что не-родная земля конкретно — финская: Ахматова летом и осенью жила в Комарове (бывш. Келломяки). Культурная, символистская «Скандинавия» начала века — «не родная, но»:

— Царское — Сарское (по финскому названию Саари-мойс) Село;

— «корельская земля» (стихотворение «Тот август, как жел-

тое пламя») гумилевского имения Слепнева: переселенные корелы составляли немалую часть Бежецкого уезда;

— «белая смерть» Хювинкки (стихотворение «Как невеста получаю»);

— «тогдашний властитель дум Кнут Гамсун», «другой властитель Ибсен», как вспоминала она о начале века много лет спустя;

— «финская кампания» 1939-40 годов, отраженная в стихах «С Новым Годом! С новым горем!» и «Уж я ль не знала бессонницы», в котором по цензурным соображениям «Финляндия» замаскирована «Нормандией»;

— и, наконец, «Суоми» (стихотворения «Пусть кто-то еще отдыхает на юге» и «Запад клеветал и сам не верил») последних лет жизни, где «все похоже на аллею у царскосельского пруда» («Приморский сонет»); —

«памятная навсегда». В пространстве ахматовской поэзии она, «Север» («мой старый друг, мой верный Север»), отчетливо противопоставлена враждебным Западу, Востоку и Югу.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В.Н.Топоров, Т.В.Цивьян. О нервалианском подтексте в русском акмеизме. — «Russian Literature», 1984, XV-1, с.35. Точнее, нервалевское полуостровие «Ты, кем я был утешен...» преобразуется Ахматовой в «Ты, кем я была утешена...».

<sup>2</sup> См. «Новый мир», 1989, № 1, с.183.

<sup>3</sup> Р.Д.Тименчик, В.Н.Топоров, Т.В.Цивьян. Ахматова и Кузмин. — «Russian Literature», 1978, VI-3, с.267.

*Валентина Полухина  
(Кил, Стаффордшир)*

## **АХМАТОВА И БРОДСКИЙ (К ПРОБЛЕМЕ ПРИТЯЖЕНИЙ И ОТТАЛКИВАНИЙ)**

На сегодняшний день больше сказано о родстве двух поэтов, чем о их расхождении<sup>1</sup>. А между тем сама Ахматова заметила уже в ранних стихах Бродского нечто чуждое ее собственной поэтике, выразив это недоумением: «Я не понимаю, Иосиф, что вы тут делаете: вам мои стихи нравиться не могут»<sup>2</sup>. На ее глазах лирика Бродского лишалась простоты, менялась в сторону абстрагирования эмоций, пропитывалась философской рефлексией. Ахматовскому немногословию предпочитались длинные логические рассуждения, ее скупой метафоричности — пир изоощренных метафор, построенных нередко исключительно на остроумии и парадоксе. Учитывая и другие характерные черты поэтики Бродского, например, столкновение возвышенного и вульгарного, введение в лирику всех подсистем языка от научной терминологии до мата, культивирование усложненной строфики, увлечение составными рифмами и анжанбеманами, что ведет к иному, чем у Ахматовой, построению строки, строфы и образов, нам придется усомниться в их стилистическом родстве.

Говоря о своих отношениях с Ахматовой, Бродский с благодарностью признает, что именно она наставила его не то что на путь истинный, но с нее-то все и началось. И... «стихи ее мне чрезвычайно нравились и нравятся, но вместе с тем... вместе с тем, — говорит он, осторожно подбирая слова, — это не та поэзия, которая меня интересует»<sup>3</sup>.

Детальное сравнение стихотворений двух поэтов, написанных в разной художественной манере, показывает, что процесс ассимиляции наследия Ахматовой в поэзии Бродского не так прост. Предметом сравнительного анализа могут послужить их «венецианские» стихи. Среди нескольких стихотво-

рений, посвященных Венеции, у Бродского есть одно, которое содержит прямую отсылку к ахматовской «Венеции» в незакавыченной цитате «золотая голубятня»<sup>4</sup>:

И я когда-то жил в городе, где на домах росли  
статуи, где по улицам с криком «растли! растли!»  
бегал местный философ, тряся бородкой,  
и бесконечная набережная делала жизнь короткой.

Теперь там садится солнце, кариатид слепа.  
Но тех, кто любил меня больше самих себя,  
больше нету в живых. Утратив контакт с объектом  
преследования, собаки принохиваются к обедкам,

и в этом их сходство с памятью, с жизнью вещей. Закат;  
голоса в отдалении, выкрики типа «гад!  
уйди!» на чужом наречьи. Но нет ничего понятней.  
И лучшая в мире лагуна с золотой голубятней

сильно сверкает, зрачок слезя.  
Человек, дожив до того момента, когда нельзя  
его больше любить, брезгуя плыть противу  
бешеного течения, прячется в перспективу.

1985 (У.181)<sup>5</sup>

Ахматовское стихотворение открывается позаимствованной Бродским двойной метонимией, намекающей на обилие в городе золотых куполов и голубей:

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

Столько 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.

Август 1912 (I.95)

Прежде всего эти стихотворения отличаются друг от друга своей метрической формой. «Венеция» написана пятистопным хореем с охватными рифмами (аВВа) в первой и второй строфах и с перекрестными (аВаВ) в последней. Бродский отдает предпочтение дольнику со смежными мужскими и женскими рифмами (ааВВ). Несхож и эмоциональный фон стихотворений. Лирическая героиня Ахматовой, оставшаяся по ту сторону стихотворения, находится в гармонии с ее окружением, что передано ровной дикцией стихотворения и его пейзажем: «ласковая вода», «ветерок соленый». Даже в повторяющихся отрицаниях последней строфы заложена утвердительная семантика: «Но не тесно...» «и не душно...». У Бродского отрицания, будучи абсолютными («больше нету в живых», «нет ничего понятней», «нельзя его больше любить»), свидетельствуют о крайне неблагоприятном эмоциональном состоянии лирического «я».

Ахматова несколько одомашнивает Венецию в рифме «игрушки: подушки». Бродский ее отстраняет: «выкрики типа "гад! // уйди!" на чужом наречьи». Если у Ахматовой поэтическое пространство ограничено одним городом, то у Бродского оно расширено: сквозь одно видится нечто другое. В ритмико-синтаксическую раму его стихотворения «В Италии» вставлено несколько картин, город вписан в город: дома, статуи, даже улицы итальянского города напоминают поэту город на Неве.

Разные в них и точки обозрения. Картина, описанная Ахматовой, могла бы быть увиденной с балкона гостиницы. Точный глаз поэта перемещается с лагуны на гуляющую толпу и витрины лавок, выхватывая самые характерные предметные детали города: черные гондолы, мраморные столбы, лев с Евангелием Св. Марка, красочные витрины магазинов. Все названные объекты, за исключением тропа, замещающего Венецию, сохраняют свои первичные предметно-логические значения. Из четырнадцати определений только два метафорически окрашенных: «у воды, // Ласковой и млеюще-зеленой». Сравнение городского пейзажа с древним холстом подчеркивает статичность Венеции<sup>6</sup>. Это впечатление поддерживается на лексическом уровне: в стихотворении доминируют имена (47,5%) и их атрибуты (35,5%). В нем всего два глагола, оба из сферы постоянных предикатов, ассоциируемых с природой и не способных к развитию действия: «Замечает ветерок соленый», «Стынет небо тускло-голубое». Бродский ску-

по пользуется определениями, всего 9,5%. При почти одинаковом количестве существительных (46,5%) у Бродского преобладают абстрактные понятия, которых в его стихотворении в три раза больше, чем в ахматовской «Венеции»: жизнь, контакт, сходство, память, тип, наречье, момент, течение, перспектива. Его конкретная лексика тоже образует семантическое поле города, но не Венеции, а родного города поэта.

У Ахматовой каждая строка и каждая строфа совпадает с ритмико-интонационной синтагмой. Бродский ослабляет строку и строфу регулярными анжанбеманами. Синтаксис «Венеции» не осложнен ни придаточными предложениями, ни обстоятельственными детерминантами. Во всем стихотворении ни одного интонационного сдвига. Более того, ритмико-синтаксические параллелизмы, заканчивающие две из трех строк, создают определенную стилистическую монохронность. У Бродского тоже можно обнаружить своеобразные элементы параллелизмов: «И я когда-то...» — «и в этом...», «кариатид слепя» — «зрачок слезя», но они скорее призваны уравновесить интонационно-семантические сдвиги, сотрясающие стихотворение, в котором четыре придаточных предложения и пять деепричастных оборотов. Введение фрагментов прямой речи в стих — ахматовская выучка — также создает интонационные перепады, усиленные самой семантикой криков и выкриков, дважды обрывающих лирическую ногу. Музыка стихотворения Бродского выключается и другими средствами. Почти не окрашенная аллитерациями фонетическая ткань стихотворения прошита акустическими узорами, создающими эффект дисгармонии в форме сочетаний заднеязычных с зубными: гд, кт, кд, дк, тк. Фонетическое оформление стихотворения «В Италии» контрастирует с благозвучным фоном ахматовской «Венеции», в которой доминируют сонантные сочетания: оло, ол, ла, мле, елѐ, ме, лѐ, ло, ле, оль, ол, ла, ле, ле, ол, ол, ло, ол.

Разнятся эти стихотворения и тематически. Из шестнадцати строк «В Италии» только четыре посвящено Венеции. Венеция для Бродского всего лишь повод начать еще одно «пение сироты» (У.110). «Какая степень одиночества!» — сказала Ахматова, прочитав поэму «Шествие». «Какая степень сиротства!» — вероятно, заметила бы она, прочитав «В Италии»<sup>7</sup>. Стихотворение Бродского в такой же степени о нем самом, как и о городе.

Синтаксически стихотворение начинается в ахматовской

манере соединительным союзом «и»<sup>8</sup>, что звучит как продолжение других стихотворений Бродского о Венеции, посему не названы ни субъект, ни объект аналогии. Самая первая строчка отсылает нас к другому, не менее ностальгическому, стихотворению Бродского «Развивая Платона»: «Я хотел бы жить, Fortunatus, в городе, где...» (У.8-10). Город, в котором живет некий счастливчик (отсюда его имя, Fortunatus) и который остается недосыгаемой мечтой для опального поэта, описан преимущественно в сослагательном наклонении: «Там была бы Опера... Там стоял бы большой Вокзал, пострадавший в войне... И там были бы памятники». Это родной город поэта, пейзаж которого почти естественно вписывается в «чужой», будь то пейзаж Рима, Лондона, Флоренции или Венеции. Но уже во второй строчке неожиданно происходит временной сдвиг, ибо город, «где по улицам с криком "растли! растли!" // бегал местный философ, тряся бородкой» (по всей вероятности, имеется в виду Василий Розанов), — это еще не переименованный город Петра, описанный в первой части «Поэмы без героя». Отдаленное эхо с «Поэмой» можно услышать в упоминании бесконечной легендарной набережной, по которой «Приближался [...] Настоящий Двадцатый Век» (П.118); а семиперсонификация статуй напоминает «Где статуи помнят меня молодой» (П.319).

Вторая строфа начинается с замещения родного города указательным наречием «там», что является своеобразным средством остранения, которым поэт уже пользовался в других автоматических стихах: в «Пятой годовщине» (У.70-73) и в стихотворении «Полдень в комнате» (У.20-26) «там» замещает как родной город поэта, так и «большую страну» (Ч.109). Ностальгическая нота, которой начинается стихотворение, не только не утихает во второй строфе, хотя и предпринято несколько попыток ее заглушить, но и переходит в пронзительную ноту сиротства: «Но тех, кто любил меня больше самих себя, // больше нету в живых». Повторение «больше» в столь непосредственной близости звучит как тавтология конца. Однако никакая трагическая нота у Бродского долго продолжаться не может. Она обычно нейтрализована либо самоиронией, либо остранением. Вот почему в середине второй строфы поэт неожиданно для читателя прибегает к словарю полиции: «Утратив контакт с объектом преследования...». Спадает этот протокольный стиль, как ни странно, не менее прозаическая рифма: «объектом: объедкам», примечательная в

нескольких отношениях. Она образует своеобразную метафору замещения лирического «я», ибо объектом преследования были не только и не столько родители поэта, сколько сам поэт. Подобное замещение лирического героя есть не что иное, как метафорическое эхо других, не менее самоуничижительных тропов: «отбросов» (О.202), «осколок» (Н.86), «огрызок» (У.95), «обломок» (У.117), имеющих общую семантику «отщепенца». Во всех них есть нечто от словаря эпохи: «сирота, // отщепенец, стервец, вне закона» (У.161). Кажется, что именно антилиричность рифмы «объектом:объедкам», столь богатой созвучием, возвращает поэта в нормальное состояние.

В контексте всего творчества Бродского за этими тропами стоит тема поэта и Империи, более того, человека и Империи, и тема изгнания. Тема памяти, более отчетливо выраженная в данном стихотворении, ассоциировалась с собаками уже в стихотворении «Остановка в пустыне» в идентичных или близких словосочетаниях распространенного сравнения (О.167). Потери, о которых пишущий знает так много, имеют свои стилистические дублиеты в нескольких стихотворениях Бродского, в частности, в цикле «Часть речи»: «Я любил тебя больше, чем ангелов и самого, // и поэтому дальше теперь от тебя, чем от них обоих» (Ч.77). Эмоции контролируются с помощью целого набора стилистических средств, культивируемых от стихотворения к стихотворению, абсурдная логика и парадоксы — одно из них.

Дальше следует еще один поворот в теме, влекущий за собой новый интонационный сдвиг: «Закат: // голоса в отдалении, выкрики типа "гад! // уйди!" на чужом наречьи. Но нет ничего понятней. // И лучшая в мире лагуна с золотой голубятней // сильно сверкает, зрачок слезя». Это единственные строки в стихотворении о Венеции, которая, как и у Ахматовой, нарисована синекдохически: голоса, выкрики, зрачок. В этой строфе можно услышать переключки не только с Ахматовой, но и с Мандельштамом, во-первых, в заимствованной у него рифме «понятней:голубятни»: «Язык булыжника мне голубя понятней, // Здесь камни — голуби, дома, как голубятни» (П.109); во-вторых, во фразе «на чужом наречьи»: «Не искушай чужих наречий» (П.195). К Ахматовой нас отсылает еще одна фраза: «И лучшая в мире лагуна» частично дублирует ее строчку «Где лучшая в мире стоит из оград» (П.319). Есть и другие текстуальные тождества. Эпитет «золотой» не единственный из словаря Ахматовой. «Чужой» тоже принадлежит

к активной лексике обоих поэтов: «Быть чужой на твоём пути» (I.92), «Если песня чужая звучит» (I.94), «В чужие унес города» (III.133), «Полынью пахнет хлеб чужой» (I.215), «И сны чужие навещать» (I.260), «Из чужих ладоней пила» (III.275), «Уже чужое что-то просочилось», (I.279), «Досказать про чужую любовь» (I.284), «Живу, как в чужом, мне приснившемся доме» (I.293), «И нас никто не знает — мы чужие» (I.313), «Не под чужими небесами» (I.361), «И вот чужое слово проступает» (II.101), «Их прочтешь на чужом языке» (III.37).

Это далеко не полный список прямых и косвенных употреблений прилагательного «чужой» у Ахматовой. Идентичные ассоциативные сплетения эпитета «чужой» нетрудно найти у Бродского: «новых слов [...] глухих, чужих» (O.93), «и дома стоят, как чужие» (K.8), «в чужих воспоминаньях греюсь» (K.61), «глодал петит родного словаря, // тебе чужого» (K.61), «измеряя градус угла чужого» (H.106), «в чужие столицы» (Ч.45), «деревянного дома в чужой земле» (Ч.79), «в чужие неурядицы» (У.81).

Третья строфа насквозь интертекстуальна. Метафора «жизнь вещей» перекликается с ахматовской «сонь вещей» (II.139) и образует вполне самостоятельную тему в ряду других авторских метафор: «утряса вещи с возрастом» (H.132), «вещей покой» (H.139), «зима вещей» (У.21), «выход вещи из тупика» (У.105), «знак сиротства вещей» (У.154).

В заключительной четвертой строфе совершается еще одна трансформация лирического «я» в человека вообще, имеющая множество дублетов в поэзии Бродского: «человек в плаще, // потерявший память, отчизну, сына» (Ч.40), «Человек на веранде, с обмотанным полотенцем // горлом» (Ч.103), «Человек размышляет о собственной жизни, как ночь о лампе» (Ч.107), «человек в коричневом» (У.38), «Человек приносит с собой тупик в любую // точку света» (У.78), «человек, которому больше не в чем // и — главное — некому признаваться» (У.84), «Человек в костюме, побитом молью» (У.80). За этими и другими дублетами Бродского кроется намек на постоянный круг его ключевых тем и на их глубину.

Дистанцированность между «я» — образом из первой строфы, «я» — «объектом» — из второй и «человеком», которого нельзя больше любить, — из четвертой продиктована мотивом времени. Время присутствует в стихотворении в нескольких ипостасях: в композиции стихотворения, в его цезурах, метонимически («до того момента») и в его метафорах: «бешеного

теченья», «прячется в перспективу». Отвлеченное понятие «перспектива», зарифмованное с устаревшей формой предлога «противу», является отзвуком авторской метафоры «перспектива плена» (У.78), то есть плена времени. Это и есть та позиция, с которой ведется наблюдение — «с точки зрения времени» (У.142). По собственному признанию Бродского, его больше всего интересует, «что время делает с человеком, как оно его трансформирует»<sup>9</sup>.

В трансформации лирического «я» из стихотворения «В Италии» выражена определенная степень объективизации себя. Обретение и сохранение чувства дистанции, похоже, и есть стратегия этого стихотворения. Отстраниться от горестных эмоций и вернуть хладнокровие значит «нейтрализовать всякий лирический элемент»<sup>10</sup>, ибо чем больше отстранения, тем меньше лирики. Показательно в этом отношении, как дважды поэт обрывает себя, произнеся слово «любить», как будто он сказал больше, чем хотел. Но и хладнокровие, и бесстрастный тон, в частности, в последней строфе, выдают трагедию того, кто говорит: в самой семантике фразы «нельзя его больше любить» ощущается прикосновение трагедии. И вряд ли только от блеска венецианских куполов слезится зрачок «человека в плаще» (Ч.40).

Так на протяжении всего стихотворения на параллели и переключки с Ахматовой накладываются отзвуки и отсылки к автортекстам. Кроме уже упомянутых, можно заметить еще несколько: «бесконечная набережная» имеет свой вариант в «бесконечной улице», выбегающей к Темзе (Ч.46); «зрачок», бессильный проникнуть за пределы «ничто», уже рассматривал Венецию в «Лагуне» (Ч.43); рифма «слепя:себя» впервые появилась в «Стихах в апреле» (О.136). Вторая часть этой рифмы неоднократно образует пары с другими деепричастиями: «скрипя:себя» (У.86), «топя:себя» (У.132), «губя:себя» (У.146), «скрепя:себя» (У.173).

Как и у Бродского, у Ахматовой масса лексических дублетов. В репертуаре ее рифм свыше 30 раз встречается слово «вода»<sup>11</sup>, в том числе повторяется рифма из «Венеции» «воды:следы» (I.263); «зеленый» чаще всего рифмуется с «кленом», «звоном» и «иконой»; «игрушки» с «кукушки» и «верхушки», «голубой» и «зной» также несколько раз расположены в позиции рифмы. Еще более интересны ее дублеты в сфере эпитетов. Почти все эпитеты из «Венеции» встречаются в других стихах: «черный» встречается около 90 раз, «нежный» — око-

ло 40 раз, «зеленый» — свыше 30, «золотой» — около 30, «голубой» — свыше 20, «странный», «ласковый» и «узкий» — свыше 10 раз каждый, «соленый» — около 10 раз, «тусклый» и «древний» — около 5 раз каждый, «мраморный» — три раза, «выцветший» — один<sup>12</sup>.

Остается сделать несколько замечаний. Привлечение именно этих стихотворений для сопоставительного анализа может навлечь справедливый упрек в их несопоставимости, ибо они принадлежат к разным этапам эволюции двух поэтов<sup>13</sup>. «Венеция» Ахматовой, в известном смысле, не самое представительное стихотворение для ее ранней лирики: в нем нет «я»-образа, нет ни нарратива, ни диалога; оно не затрагивает магистральных для нее тем (памяти, времени, истории), впоследствии унаследованных Бродским; оно не пропитано автоцитациями и автоотсылками, не содержит реминисценций, параллелей и переключек с другими поэтами — черта, столь характерная для идиостилия обоих поэтов<sup>14</sup>. Сама Ахматова, видимо, считала, что черта эта свойственна поэзии вообще: «И Пушкин так всегда делал. Всегда. Брал у всех, все, что ему нравилось. И делал навеки своим»<sup>15</sup>. Примечательно и то, что Бродский, для которого культурная память является неотъемлемой частью экзистенциального и творческого процессов, в одном из своих определений поэзии («Poetry is, first of all, an art of references, allusions, linguistic and figurative parallels», L.124), фактически парафразирует ахматовское:

Но, может быть, поэзия сама —  
Одна великолепная цитата,  
(III.80)

Именно в этом контексте, видимо, следует понимать ответ Бродского на мой вопрос, чьи влияния можно проследить в его поэзии: «Навалом... и ни одного»<sup>16</sup>.

На примере краткого анализа сравниваемых стихотворений довольно трудно углубить аргументацию в пользу как родства, так и отдаленности двух поэтов. До тех пор, пока у нас не будет частотных словарей всех ведущих поэтов, словарей их рифм и тропов, а также более полных статистических данных о их ритмическом репертуаре, нам остается заниматься плетением замысловатых узоров, отстаивая право на собственные заблуждения<sup>17</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Юрий Кублановский пишет об «акмеистической пристальности и весомости» в стихах Бродского («Русская мысль», 11 августа 1983); по мнению Жоржа Нива, Ахматова передала Бродскому страсть к сжатости высказывания и любовь к классическим жанрам элегии и послания («La Quinzaine litteraire», № 496, ноябрь 1987).

<sup>2</sup> Из неопубликованного интервью автора этой статьи с Бродским от 10 апреля 1980.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Любопытно, что за несколько лет до написания стихотворения «В Италии» Бродский на вопрос С. Волкова: «Имела ли для вас значение русская поэтическая традиция описания Венеции — Ахматова, Пастернак?», ответил отрицательно, заметив при этом: «То есть ахматовская "Венеция" — совершенно замечательное стихотворение, "золотая голубятня у воды" — это очень точно в некотором роде. "Венеция" Пастернака — хуже. Ахматова поэт очень емкий, иероглифический, если угодно. Она все в одну строчку запикивает» (Соломон Волков. Венеция: глазами стихотворца. Диалог с Иосифом Бродским. — Альманах «Часть речи», № 2/3, 1981/2, с. 179-180).

<sup>5</sup> Для ссылок на сборники Бродского приняты следующие сокращения: С. — Стихотворения и поэмы. Нью-Йорк, 1965; О. — Остановка в пустыне. Нью-Йорк, 1970; К. — Конец прекрасной эпохи. Анн-Арбор, 1977; Ч. — Часть речи. Анн-Арбор, 1977; Н. — Новые стансы к Августе. Анн-Арбор, 1983; У. — Урания. Анн-Арбор, 1987; L. — Less Than One. «Viking Penguin», 1986.

Стихи Ахматовой цитируются по «Сочинениям» под редакцией Г. П. Струве и Б. А. Филиппова (т. 1, 2, «Международное литературное сотрудничество», 1967, 1968; том 3, Париж, 1983).

<sup>6</sup> Это сравнение, возможно, навеяно заключительной строфой из стихотворения Вяземского о Венеции «Там на земной границе» (1864):

Как ни проста картина,  
Но чуткая холстина  
Под кистью мастерской: [...]

<sup>7</sup> Из неопубликованного интервью с Бродским от 10 апреля 1980.

<sup>8</sup> О роли союзов в поэзии Ахматовой см. в кн.: Борис Эйхенбаум. Анна Ахматова. Опыт анализа. Пг, 1923.

<sup>9</sup> Интервью Джона Глэда с Бродским. — «Время и мы», № 97, 1987, с. 166.

<sup>10</sup> Там же, с. 176.

<sup>11</sup> Следует заметить, что вода у Ахматовой, как правило, эмпирическая, а не иносказательная, хотя, по наблюдениям И. П. Смирнова, и может ассоциироваться со смертью. См. его статью «К изучению символики Анны Ахматовой (раннее творчество)». — В сб.: Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти Виктора Владимировича

Виноградова. Л., 1971, с. 285. Вода у Бродского чаще всего является метафорой времени. См. его высказывания в прозе, в частности, в цитируемом выше разговоре с С.Волковым: «Ведь вода, если угодно, это сгущенная форма времени» (с. 179, а также с. 180).

<sup>12</sup> К сожалению, свою статистику я не смогла сверить с данными С.Гила. См.: Steinar Gil. Forsok på en kvantitativ stilundersokelse av substantiven i Anna Achmatovas ordforråd. Oslo, 1974. О повторяющихся эпитетах у Ахматовой см. в кн.: В.М.Жирмунский. Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973, с. 89-90.

<sup>13</sup> Упрек читателя и благодарность автора этой статьи следует адресовать Сергею Дедюлину, посоветовавшему мне сопоставить «В Италии» Бродского с «Венецией» Ахматовой.

<sup>14</sup> О переключках Ахматовой с Блоком см. статью В.М.Жирмунского «Анна Ахматова и Александр Блок» («Русская литература», 1970, № 3, с. 57-82). Установлению более глубоких связей двух поэтов посвящено замечательное исследование В.Н.Топорова «Ахматова и Блок» (Berkeley, 1981). Об отсылках к текстам других поэтов см. в кн.: Томас Венцлова. Неустойчивое равновесие: восемь русских поэтических текстов. New Haven, Yale Centre for International and Area Studies, 1986, с. 149-164).

<sup>15</sup> Лидия Чуковская. Записки об Ахматовой. Том 1. Париж, 1976, с. 104.

<sup>16</sup> Из уже цитированного выше интервью с Бродским, ответ которого напоминает высказывание Жуковского: «У меня почти все чужое или по поводу чужого — все, однако, мое». — В его кн.: Сочинения. Изд. 7, том 6. СПб, 1878, с. 612.

<sup>17</sup> Автор благодарит Wendy Rosslyn за ценные замечания, не все из которых оказалось возможным учесть в данной статье.



*Никита Струве  
(Париж)*

## КОЛЕБАНИЯ ВДОХНОВЕНИЯ В ПОЭТИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ АХМАТОВОЙ

«И откуда это они взяли, не понимаю, всюду это пишут, что я 18 лет молчала, по какой это арифметике они учились», — с возмущением говорила Ахматова в беседе с нами, в июне 1965 г., имея в виду эмигрантских или иностранных критиков (в России о ней тогда мало писали)<sup>1</sup>. Сходные высказывания мы встречаем и в других записях бесед с нею, в частности, у Лидии Чуковской: «Со мною на Западе, — говорила ей Ахматова, — случилось нечто непоправимое... Самое лживое: будто 20 лет я ничего не писала, а потом, в 40 году, "Ива" — и конец»<sup>2</sup>. Да и в стихах начала 50-х гг. Ахматова коснулась этой болезненной для нее темы:

Вы меня, как убитого зверя,  
На кровавый подымете крюк,  
Чтоб хихикая и не веря  
Иноземцы бродили вокруг  
И писали в почтенных газетах  
Что мой дар несравненный угас,  
Что была я поэтом в поэтах,  
Но мой пробил тринадцатый час.

Фактическая невозможность печататься с 1925 по 1940 гг. (15 лет!), затем с 1946 по 1958 гг. (еще 12 лет, то есть в общей сложности более четверти века), куцость и подцензурность прижизненных изданий, где «главное не напечатано» (даже в предсмертном «Беге времени» из «Поэмы без героя» дана только первая часть, а «Реквием» почти целиком отсутствует), заставляли Ахматову с понятной, но иногда излишней запальчивостью заявлять о том, что дар ее не угасал. И действительно, у читателей порой складывалось впечатление, что Ах-

матова исчерпалась: «Что она делала с 1917 по 1940 г.? — недоумевала в своем дневнике Марина Цветаева. — Внутри себя. Эта книга (сборник 1940 г.) непоправимо белая страница»<sup>3</sup>.

С другой стороны, сама Ахматова, как бы противореча себе, не раз упоминала о своем молчании. В этой же парижской беседе с нами она хвалила Вячеслава Иванова (а случилось это с ней чрезвычайно редко) за то, что в 1919 г. он мог написать «Зимние сонеты» — «в то время, как мы все молчали». А в «Поэме без героя» она уже без обиняков говорит о «десятилетиях» молчания, как о чем-то само собой разумеющемся:

И проходят десятилетия —  
Пытки, ссылки и казни — петь я,  
Вы же видите, не могу.

В четверостишье 30-х гг. этой невозможности петь Ахматова придала оттенок свободного отказа:

И вовсе я не пророчица,  
Жизнь моя светла как ручей.  
А просто мне петь не хочется  
Под звон тюремных ключей.

Как видно из этих противоречивых признаний, в долголетнем творческом пути Ахматовой были перебои, свойственные почти всем поэтам.

Эти колебания вдохновения имеют у Ахматовой отчетливо двойное происхождение. Они обусловлены внешними причинами, временами разрухи и террора, когда петь «не хочется» или нет сил. Но они вписываются и в общие закономерности творческого развития поэтов. В другом месте<sup>3</sup>, размышляя над кризисом Марины Цветаевой, путем сопоставлений мы пришли к выводу, что у всех крупных русских поэтов XIX и XX вв. усыхание поэтического вдохновения приходится, как правило, на 33-й, 34-й год жизни. По слову Пушкина, «лета к суровой прозе клонят». Перерыв в поэтическом творчестве, если затягивается, может привести к преждевременной кончине. Пушкин искал в дуэли выхода из житейски безнадежного положения; Блок, «забывший», как пишутся стихи, отдал себя почти что добровольно смерти; у трагической кончины Цветаевой были и творческие причины. Но если гибель не наступает, то у большинства поэтов, вслед за периодом беспло-

дия, через несколько лет (от 5 до 10, а то и больше) происходит «второе рождение», обновление, возврат вдохновения, уже не прекращающегося до самого конца. Таковы Тютчев, Фет, Пастернак, Мандельштам, Ахматова.

Ахматова начала писать стихи очень рано. Первое дошедшее до нас стихотворение помечено 1904 г. («Я лилий нарвала...»). В этих строках пятнадцатилетней девочки можно найти некоторые особенности будущей ахматовской поэтики, например, синтаксическую самостоятельность двустиший, но образность бледна, лексика банальна, и чувство выражено вяло. В юности, вспоминала Ахматова, она писала «великое множество беспомощных стихов». Рождение поэта произошло в 1909 г., когда впервые Ахматова обрела свой неповторимый и так до самого конца не изменивший ей голос. Но из ранних тетрадей взыскательная художница отобрала лишь два десятка стихотворений, в то время как популярное в те времена стихотворение «Песня последней встречи» носило в рукописи порядковый 200-й номер. Но это явление обыкновенное: у Лермонтова, Блока, Мандельштама ранних, ученический период необыкновенно обилен. Затем у Ахматовой стихи текут ровным потоком по 30, а то и по 50 пьес в год, причем 1913 и 1914 гг. отмечены особой плодотворностью. Любовная лирика Ахматовой осложняется темой «Недоброво и Анреп» (одного она не сумеет полюбить, другой ее не полюбит) и сочетается с «грозовыми вестями» надвигающейся войны. Тогда же у Ахматовой наблюдается тяготение к большой форме («Эпические мотивы»; поэма «У самого моря», 280 строк которой контрастируют с обычными для Ахматовой короткими стихотворениями в три, четыре строфы).

Первый и решительный спад вдохновения приходится на революционные годы. Об этом времени и говорила Ахматова «мы все тогда молчали», хотя это замечание относится прежде всего к ней самой и к А. Блоку, после 1918 г. написавшему только предсмертное обращение к Пушкину. В 1921-22 гг. вдохновение ее снова забило мощной струей. До сих пор не раскрыт смысл названия пятой ахматовской книги «Anno Domini», в которой собраны в основном стихи этих двух плодоносных лет. На вопрос собеседника, не в память ли убиенного Гумилева так названа книга, Ахматова ответила отрицательно, но никакого объяснения не дала. Может быть, название отмечает возврат благодатного вдохновения после трех скудных лет?

С 1923 г. начинается тринадцатилетний период почти полной поэтической немоты. Упомянув о тяготах жизни в квартире Н.Н.Пунина, Ахматова так объясняла, что не решилась выехать даже после разрыва: «Мне было очень плохо, ведь я 13 лет не писала стихов, вы подумайте: 13 лет». Л.К.Чуковская почему-то считает, что Ахматова это сказала в запальчивости: «...таких периодов жизни, когда А.А. вообще не писала стихи, у нее не было... Во время брака с Пуниным Ахматовой написано, по приблизительному подсчету, около тридцати стихотворений»<sup>5</sup>. Тут мы с Л.К.Чуковской несколько расходимся: по нашим подсчетам, за эти 13 лет написано не более 20 стихотворений, но такие колебания в цифрах не играют существенной роли. Так или иначе, за этот период Ахматова сочиняла от силы по одному-два стихотворения в год. В 1928 г., впервые за свою жизнь, она не напишет ни единой строки. Особенно бесплодны будут конец 20-х — начало 30-х годов: в 1928, 29, 31, 33, 34 гг. Ахматова пишет по одному стихотворению, а в 1930 и 1932 гг. — ни одного... Не Запад, а самая что ни на есть голая арифметика позволяет подтвердить, что целых 13 лет Ахматова стихов почти не писала. Между продукцией в 50 или 30 стихотворений в год и одним, в лучшем случае, двумя стихотворениями — дистанция огромного размера, не просто количественное убавление, а призрак бесплодия, тем более страшный для лирического поэта, что он не литератор и вне поэзии в литературе не существует. Угасание дара для него равнозначно смерти. Не в эти ли годы написала Ахматова свое короткое и не датированное стихотворение о редких посещениях Музы:

...Говорят: «Ты с ней на лугу...»  
Говорят: «Божественный лепет...»  
Жестче, чем лихорадка, оттреплет,  
И опять весь год ни гу-гу.

В те годы жизнь Ахматовой изобилвала трудностями, внешними и внутренними: партийное постановление 1925 г., фактически лишившее ее возможности печататься; нелады, а затем и разрыв с Пуниным. Тем не менее, как нам кажется, в данном случае не жизненные трудности определили период длительного молчания, а тайные закономерности поэтического процесса. По нашим наблюдениям, у подлинно лирического поэта не бывает с молодости и до старости единого потока вдохновения<sup>6</sup>. Остановка в нем неизбежна по каким-то

тайным биологическим и духовным законам. У Ахматовой перерыв оказался на редкость длительным. Зарубежные исследователи, несколько поспешившие с выводами, вернее с вычислениями, не заметили, что возврат дыхания произошел не в 1940 г., а четырьмя годами раньше, хотя и в более скромных масштабах. Ахматова с гордостью нам говорила, что за один 1936 г. у нее было 9 стихотворений... Однако эта вспышка потухает в ежовские апокалипсические годы, чтобы вновь проявиться в 1939 г., когда была написана основная часть «Реквиема», и превратиться в творческий расцвет в 1940 г. В этом во всех отношениях рубежном году Ахматовой написано 33 вещи — столько же, сколько в 1916 или 1921 гг. А если учесть, что среди них две поэмы — «Путем всея земли» (144 строки) и первая часть «Поэмы без героя» (228 строк), то по объему творчество 1940 года напоминает 1914 год. Это сопоставление наводит на мысль, что мощным стимулом вдохновения как в 1914 г., так и в 1940 г. оказались не личные переживания, а исторические события. 1914 год воспринимался как конец не только беспечной молодости, но и как качественное изменение времени («Мы на сто лет состарились»). Так и 1940 год (падение Парижа, советско-финская война) ощущался как «погребение эпохи», как новое возмездие, как призыв подводить итоги. Открывшийся поток вдохновения не иссякал все военные годы. В Ташкенте, вспоминала Ф. Раневская, Ахматова даже говорила: «Ах, эта Болдинская осень очень затянулась»<sup>7</sup>. И действительно, стихи идут равномерно по 15-20 в год. К тому же здесь подсчеты страдают особой неполнотой, поскольку по возвращении в Ленинград немало своих произведений Ахматова сожгла (в частности, трагедию «Сон во сне»).

Ждановское постановление, которое Ахматова восприняла не только как личную беду, но в общемировом плане как первое действие холодной войны, имело для ее творчества непосредственные роковые последствия (усугубленные затем арестом сына). Ахматовой стало не до стихов: в 1947, 49, 52 гг. она пишет по одному стихотворению, в 1948, 51, 53, 54 гг. — ни одного. Своеобразное исключение составляет 1950 год, когда Ахматова вымучивает из себя 14 лжестихотворений во славу Сталина и несколько холодных и вялых стихов о молодом советском поколении. Назревает новая опасность: «растаять в казенном гимне»...

Но стоило Сталину сойти со сцены, а сыну вернуться из-

за колючей проволоки, как снова потекли стихи: в 1956 г. Ахматова возвращается к лирике, к теме «гостя из будущего», пришедшего к ней в 1945 г., и не то восстанавливает, не то заново пишет цикл стихов «Из сожженной тетради».

Подлинный же возврат творческих сил следует отнести к 1959 г., когда ей исполняется 70 лет. Бег времени страшил Ахматову, но старость не имела над ней власти. В 1958-59 гг. написаны едва ли не самые прозрачные, самые возвышенные ее стихи («Приморский сонет», «Летний сад»). Вдохновение ее уже не покидает. В 1962 г. Ахматова снова упомянет творческую осень, вероятно имея в виду не какой-то определенный год, а весь поздний период:

Вот она, плодоносная осени!  
Поздновато ее привели.  
А пятнадцать блаженнейших весен  
Я подняться не смела с земли.

В этих поздних стихах Ахматова уже вплотную приближается к арифметике раздраживших ее западных критиков...

Но вершиной последнего периода, без сомнения, останется 1963 год, насчитывающий 23 стихотворения, среди которых цикл «Полночные стихи» — «лучшее, что я написала», как говорила сама Ахматова<sup>8</sup>.

В этих магических стихах, не то о любви, не то о творчестве, а скорее всего о тайном сродстве душ через преображающее действие искусства Ахматова, преодолевая время, достигает того, чего в таком возрасте еще не бывало ни в русской, ни, вероятно, в мировой поэзии: сочетания первозданной свежести чувств с умудренным взглядом старости.

Так до конца необычайно длинной для поэта жизни, несмотря на превратности судьбы и катастрофичность эпохи — или благодаря им? — Ахматовой было дано, минуя периоды немоты, вновь и вновь являть миру «тайну тайн», самую поэзию, которую прервала лишь смерть:

А как музыка зазвучала  
И очнулась вокруг зима,  
Стало ясно, что у причала  
Государыня — смерть сама.

(1965)

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Никита Струве*. Восемь часов с Анной Ахматовой. — В кн.: *Анна Ахматова*. Сочинения. Том 2, «Международное литературное сотрудничество», 1968, с.328.

<sup>2</sup> *Лидия Чуковская*. Записки об Анне Ахматовой. Том 2. Париж, 1980, с.280-281.

<sup>3</sup> *Н.А.Струве*. Кризис Цветаевой. — «Вестник РХД», № 137, III-1982, с.212-217.

<sup>4</sup> Интересно, что Ахматова определяет 32-летний возраст годами цветения (см.: *Лидия Чуковская*. Указ. соч., с.379), но это именно последнее цветение перед временным увяданием.

<sup>5</sup> *Лидия Чуковская*. Записки об Анне Ахматовой. Том 1, 2-е изд., испр. и доп. Париж, 1984, с.168-169.

<sup>6</sup> Нечто сходное наблюдается и в духовной жизни вообще: порыв молодости, холодный белый день, переходящий в спокойную умудренность, но — как любая закономерность — эта знает много отклонений.

<sup>7</sup> *Константин Михайлов*. [Воспоминания]. — В сб.: *О Раневской*. М., 1988, с.34. Правда, это было сказано с оттенком юмора (намек на невозможность выехать из Ташкента).

<sup>8</sup> См.: *Никита Струве*. Указ. соч., с.342.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

### РАСПРЕДЕЛЕНИЕ СТИХОВ АННЫ АХМАТОВОЙ ПО ГОДАМ И ПО ПЕРИОДАМ

Ахматова много заботилась, особенно в последние годы, о том, чтобы все ее стихи носили правильные даты, но не всегда сама была в них уверена. За буквальную точность составленных нами таблиц мы не можем ручаться. Общее количество стихотворных единиц Ахматовой колеблется между 650 и 690, включая неоконченные наброски. Около 30 (меньше 5%) не имеют дат и, в лучшем случае, могут быть уточнены в пределах десятилетия. Некоторые вещи начаты и кончены в разные годы, иногда далеко отстоящие друг от друга. Какие-то безвозвратно потеряны. Не совсем правомерно ставить знак равенства между бродячим четверостишием и целой поэмой, или, хотя бы частью ее. И все же, принимая во внимание неизбежные пробелы, неточности и ошибки, составленные нами таблицы наглядно и с достаточной степенью достоверности показывают *кривую* поэтического творчества Ахматовой.

**Таблица № 1**  
**Количественное распределение стихотворений по годам**

1909 : 9	1923 : 1	1936 : 9	1947 : 1	1955 : 4
1910 : 13	1924 : 4	1937 : 2	1948 : 0	1956 : 6
1911 : 41	1925 : 4	1938 : 1	1949 : 1	1957 : 4
1912 : 29	1926 : 0	1939 : 9	1950 : 19*	1958 : 9
1913 : 46	1927 : 3	1940 : 33	1951 : 0	1959 : 24
1914 : 50	1928 : 1	1941 : 11	1952 : 1	1960 : 10
1915 : 35	1929 : 1	1942 : 17	1953 : 0	1961 : 17
1916 : 33	1930 : 0	1943 : 16	1954 : 0	1962 : 9
1917 : 32	1931 : 1	1944 : 20		1963 : 21
1918 : 4	1932 : 0	1945 : 17		1964 : 9
1919 : 5	1933 : 1	1946 : 13		1965 : 2
1920 : 1	1934 : 1			
1921 : 33	1935 : 3			
1922 : 19				

---

\* «Сталинский» цикл.

**Таблица № 2**  
**Количественное распределение стихотворений по периодам**

1909-1917	1918-1922	1923-1935	1936-1946	1947-1957	1958-1965
297	62	20	148	36	91
Итого 359 + 8* = 367			Итого 295 + 13* = 308		
т.е. в среднем по 25 стихотворений в год			т.е. в среднем по 7 стихотворений в год		

---

\* Относящиеся к этим десятилетиям.

## ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ



## ИЗ АХМАТОВСКИХ МАТЕРИАЛОВ В АРХИВЕ ГУВЕРОВСКОГО ИНСТИТУТА

*Публикация Лазаря Флейшмана  
(Стэнфорд)*

Среди поступивших в собрание Гуверовского института в Стэнфорде историко-литературных материалов из коллекции Г.П.Струве (1898-1985) находится целый ряд документов, относящихся к раннему периоду жизни и литературному окружению Анны Ахматовой. Они были опубликованы или учтены в третьем томе ее Сочинений под редакцией Г.П.Струве, Н.А.Струве и Б.А.Филиппова. Большая их часть связана с Борисом Васильевичем Анрепом, поведавшим об истории своих отношений с Ахматовой в мемуарном очерке «О черном кольце»<sup>1</sup>. Помимо этого очерка Анреп оставил и краткие воспоминания о Недоброво, несколько цитат из которых Г.Струве привел в своей работе «Анна Ахматова и Николай Недоброво»<sup>2</sup>. Пересылая их Г.Струве за несколько дней до смерти, Анреп писал:

### 1.

2 июня 1969

Дорогой Глеб Петрович,

Я прилагаю краткий очерк моего знакомства с Николаем Владимировичем Недоброво в наши молодые годы (1899-1917). Вы не найдете в очерке ни полноты биографического рассказа, ни глубокого анализа его характера. Только несколько эпизодов нашей юности упоминаются здесь, которые хранились в моей памяти и в моем сердце. Личность Н.В. проявляется в этих эпизодах и в его отношениях со мной, поэтому я принужден также говорить о себе, может быть слишком много, но цель моя дать ощущение его характера, не моего.

Что касается до его достоинств как поэта и критика, я предоставляю литературным деятелям выносить свою оценку его творений, которые, надеюсь, будут опубликованы Вашими

стараниями, за которые я Вам душевно буду благодарен, т.к. искренне верю, что он достоин этого памятника.

Желаю Вам всего лучшего.

Преданный Вам

*Б. Анреп*

Поскольку интерес к творчеству Недоброво значительно вырос в последние годы, мы считаем нелишним опубликовать полностью мемуарную запись Анрепа по машинописному тексту в архиве Струве<sup>3</sup>.

## 2.

В 1899 году мой отец, профессор Василий Константинович Анреп, был назначен Попечителем Харьковского Учебного Округа и мы из Петербурга переехали в Харьков и заняли великолепную казенную квартиру, находившуюся в бывшем дворце Екатерины Великой, который был построен Потемкиным для ее отдыха во время ее путешествия в недавно завоеванный Крым.

Мне было 16 лет. Из петербургской гимназии я был переведен в шестой класс 3-й харьковской гимназии на Кокоскинской улице. Харьковские гимназисты были одеты в серую форму, тогда как в Петербурге мы ходили в черной. Класс был многочисленный и инспектор посадил меня в передний ряд парт, что считалось привилегией. Парты были на двух учеников каждая, и рядом со мной был посажен некий хорошо воспитанный фон-дер-Лауниц, сын местного предводителя дворянства, очень милый, но не очень преданный школьным занятиям, будущий офицер, славно погибший в Первую мировую войну.

Ученики смотрели на меня с интересом, отчасти потому, что я был новичком из столичного Петербурга, а также потому, что я был сыном Попечителя. Это любопытство мне было неприятно и заставило меня замкнуться, тем более, что компания была весьма разношерстная.

Шел урок истории — пережевывание освобождения Греции. Меня мало занимало то, что говорил учитель, и я был занят более интересным делом: читал под партой «Prometheus Unbound» Shelley. Я увлекался тогда этим английским поэтом и рассчитывал, что учитель, который стоял в проходе между партами у задней стены, не заметит моего «преступления».

Вдруг я услышал:

— Анреп, назовите греческого национального героя, который сыграл большую роль в освобождении Греции.

Я встал, отупев, но смутно вспомнил знаменитое имя:

— Падокордия! — объявил я громко и уверенно. Общій хохот в классе встретил мое заявление. Учитель нахмурился:

— Рекомендую вам слушать меня более внимательно. Недоброво, может быть, вы ответите на мой вопрос? — Изящный ученик с последней парты первого ряда встал, улыбаясь:

— Каподистрия (Capo d'Istria) — он сыграл большую роль во время восстания греков против турок. Родился на Корфу в 1776 году, был некоторое время диктатором освобожденной Греции, но был убит политическими врагами в 1831 году.

— Прекрасно, — сказал учитель, — я вам ставлю пятерку.

Урок кончился. Ученики бросились к выходу из класса. Сконфуженный, я остался на своем месте и вынул английскую книгу из-под парты. Недоброво подошел ко мне, приятно улыбаясь.

— Да вы гений, вы нас всех развеселили.

Я вспыхнул.

— Вы читали, я вижу, английскую книгу. Позвольте познакомиться.

— Я не слушал, я читал Шелли. «Падокордия» — лучшее, что я мог придумать.

— Это было великолепно! Я тоже люблю Шелли, но не знаю английского языка, читаю в переводах. Пойдемте завтракать.

Старушка в коридоре сидела за прилавком и продавала чай, бутерброды, паюсную икру, пирожки с мясом и капустой. Мы разговорились.

— Зачем вы приехали в Харьков? Я только и мечтаю перебраться в Петербург. Я должен был бы быть в 7-м классе, но потерял целый год, заболев воспалением мозга, и доктора запретили мне всякие умственные занятия; вел растительный образ жизни. Теперь воскрес.

Разговор перешел на литературные темы. За все время нашего знакомства и последующей дружбы это был наш главный предмет разговоров. Недоброво меня сразу прельстил и своим изящным видом, и прекрасными манерами, и высоким образованием. Он заставлял меня задумываться и высказываться о вещах, о которых я раньше и не думал. Со своей стороны, он любил анализировать и свои чувства, и поэзию, и

философию, а если критиковал мои взгляды, то делал это всегда очень деликатно, и очень умело заставлял меня принимать его логические заключения и взгляды. Я ждал наших встреч, и каждая являлась для меня событием.

В первый же день нашего знакомства Недоброво ждал меня при выходе из гимназии.

— Нам по дороге, пойдемте вместе.

Мой сосед в классе, Лауниц, сказал мне, что Недоброво считает себя головой выше всех товарищей и мало с кем говорит. Он на это имел полное право. Он не знал достаточно иностранных языков, чтобы говорить на них, но иностранная литература была ему хорошо известна и он поражал меня своими острыми замечаниями об известных писателях. Я чувствовал, что я не на его высоте, и старался не ударить лицом в грязь. Я стал искать его дружбы, и мне льстило, когда я почувствовал, что и он ищет моей. Мы становились неразлучны. Обыкновенно он провожал меня до дому.

— До завтра, Борис Васильевич.

— До завтра, Николай Владимирович.

Мы были всегда на «вы» и на «имя-отчество».

Жена ректора университета проф. Лагермарка, при нашем приезде в Харьков, познакомилась, конечно, с моей матерью, которая несколько времени спустя, по моем возвращении из гимназии встретила меня взволнованная и сказала, что хочет поговорить со мной серьезно:

— Мне Лагермарк только что была у меня и сообщила, что ты дружишь с неким Недоброво, вот что она говорит: — Ваш сын в плохой компании. В прошлом году мать Недоброво (я с ней иногда встречаюсь) пригласила меня и моих двух сыновей (которые дружили с Недоброво в гимназии) на чай, т.к. это были ее именины. Можете себе представить, что во время общего разговора, на какое-то замечание его матери, не согласное с его точкой зрения, Недоброво громко и дерзко крикнул:

— Замолчи, дура, ты в этом ничего не понимаешь!

— Я была поражена, возмущена, мои сыновья были ошеломлены. Его мать вышла из комнаты. Мы поднялись и ушли. Я запретила своим сыновьям видеться с Недоброво. Я считала, что должна вас предупредить.

Я трясся от негодования.

— Она фискалка и сплетница; наверное, дело было не так, а кроме того, в прошлом году Недоброво был болен воспали-

нием мозга и, должно быть, нервы его были не в порядке.

— Как знаешь, — ответила мама, — можешь с ним видеться где хочешь, но чтобы в моем доме его не было.

За два года, что я жил в Харькове, я никогда не приглашал Недоброво к себе, также и он отвечал тем же.

Мне Лагермарк еще добавила:

— Мать Недоброво живет, сдавая комнаты постояльцам, а, кажется, отец Недоброво — он уездный полицейский чиновник, или что-то вроде этого, с женой, говорят, не живет. А что сестра Недоброво, очень красивая женщина, живет где-то актрисой, а вы знаете, Прасковья Михайловна, что это значит: актриса!!

Может быть, все это было и так. Недоброво никогда мне о своей семье не говорил. Все эти сплетни казались мне совершенно несущественными, если не совершенным вздором. Они только вызывали во мне дружественное сочувствие и сострадание, потому что мне казалось, Недоброво должен был страдать от домашней атмосферы, если все было так, как Мне Лагермарк представляла. За все время, только раз, когда разговор коснулся древней России, он сказал, что его предок, боярин Недоброво, был казнен Иваном Грозным и что опричники разграбили все имение этого боярина и что род Недоброво с тех пор обеднел.

Дружба с Недоброво, конечно, продолжалась и, если что, только возросла, и он стал мне ближе и дороже. Улица — наше убежище — была нашим постоянным местом свиданий; после уроков мы гуляли часами или сидели в парке. Он читал свои стихи, я робко читал свои, а он ободрял меня:

— В ваших стихах есть самое ценное: — простота, искренность, «безответность», а я ее потерял.

Мне это казалось, что он выдумывает, и я, шутя, ответил, что он позирует на Онегина.

— О нет, вовсе нет, — воскликнул он с сердцем, — я чувствую, что я делаюсь профессионалом.

Я хотел сказать что-нибудь доброе:

— Глупости, вы ищете технического совершенства, я до этого не дорос. То, что вы пишете, уже полно и чувства и технической красоты.

Мы ждали гимназического бала, мой первый общественный бал; он сыграл большую роль в моих двух годах в Харькове. Мы познакомились («мы» — это Недоброво и я) с очаровательной девицей Диной Ждановой, дочерью собственника

котельного завода, и оба влюбились в нее. Недоброво прекрасно танцевал и по окончании своего танца передавал ее мне. Мы встречали ее у выхода из женской гимназии и долго гуляли вместе, и вместе провожали ее до ее дома. Разговоры с ней главным образом велись Недоброво. Философия и поэзия заменились с его стороны анализом ее красоты, ее характера, во что она превратится через десять лет. Я горел внутренним огнем и поддакивал или дополнял недосказанное им, но, обыкновенно, молчал. Она, по природе, говорила мало и раз сказала ему:

— Зачем вы все это говорите?

Он любил задавать ей вопросы, на которые она не знала что ответить. Как-то раз я ему сказал:

— Зачем вы мучаете Дину?

— Мучаю? — ответил он. — Вы, Борис Васильевич, мало знаете женщин.

Ревности не возникало. Один день она выражала предпочтение мне, другой день — ему. О нашем «романе» стали говорить. На нескольких гимназических балах мы были всегда вместе; об этом узнали родители. Наш «роман» продолжался около двух лет.

По окончании 7-го класса родители послали меня в Англию, а Дину родители увезли в Швейцарию. Недоброво уехал на лето, как всегда, в Крым. Мой роман с Диной на этом и закончился; я больше ее не видел. Позже Недоброво в Крыму увлекся девицей Лисовской, петербургской гимназисткой, дочерью профессора Лисовского. Дина вышла замуж. Я стал балетоманом и влюбился в красивую балетную танцовщицу Спрышинскую, которая позднее вышла замуж за Кшесинского, брата знаменитой балерины.

Мне не суждено было вернуться в Харьков, т.к. отца назначили Попечителем Петербургского учебного округа, и из Англии я вернулся прямо в Петербург, потеряв из виду Недоброво, получая от него редкие письма.

В 1902-м году я поступил в Императорское Училище Правоведения. И какова была моя радость получить письмо от Недоброво с сообщением, что он приезжает в Петербург, в Университет. К моему удивлению, моя мать, когда я сказал ей об этом, приветливо воскликнула:

— Очень рада с ним познакомиться, твой старый друг. Ты, конечно, приведешь его к нам.

Я был обрадован такому счастливому повороту дела и го-

рел желанием его увидеть. Ждать долго не пришлось. Через несколько дней, выйдя на Невский проспект, я натолкнулся на него уже в элегантном студенческом сюртуке (он никогда не ходил в тужурке). Не сдерживая своей радости, я обнял его, игнорируя его стеснение, и сказал захлебываясь:

— Николай Владимирович, я так рад, будем на «ты».

Он немного съезжился:

— Если вы того хотите, будем на «ты».

Насколько я знаю, я стал единственным его другом, с которым он был на «ты». В будущем даже жене своей он неизменно говорил «Вы, Любовь Александровна» и она всегда отвечала «Вы, Николай Владимирович».

Оказалось, что он уже заходил к нам, но не застал меня дома. Это мне очень понравилось. Я увидел в этом, что и он и я стали взрослыми.

— Я возвращаюсь от Лисовских, — сказал он. — Ходил извиняться за твою выходку.

— Да, это было ужасно; я сначала был разозлен на тебя, но получив твое «гениальное» письмо, хохотал до упада.

Дело было в том, что за год до его приезда в Петербург в своем письме он просил меня приложить старанья, чтобы встретиться с Mlle Лисовской с целью поддержать в ней некоторое пламя, которое он сумел зажечь в ее сердце в Крыму; он давал мне ее адрес и ее гимназию. Вернувшись из Англии, где я свободно переписывался с несколькими miss, я решил написать ей милое, светское письмо, сказав, что мой приятель Недоброво писал мне о их встрече в Крыму и что я был очень рад «to call on her», если она это разрешит. На это я получил резкий ответ от ее матери, в котором она мне писала, что «ее дочь с незнакомыми людьми не встречается». Точка. Я почувствовал, что сделал невероятную оплошность, и написал Mlle Лисовской извинительное письмо, в котором заявил, что на следующий же день приеду лично извиниться. Так я и сделал. Был принят сурово. Но выгородил совершенно Недоброво, объяснив, что все это была моя идея, а что он ни при чем. Mlle Лисовская особенно интересовалась вопросом, насколько он принимал участие в «заговоре». Пришлось описать инцидент Недоброво, от которого получил злое письмо, вполне заслуженное. Но ко времени его приезда в Петербург он уже остыл к Mlle Лисовской, так что все обернулось к лучшему. Видя, как мне было стыдно от моего поведения, он мило меня поблагодарил, что я всю вину принял на себя,

вполне выгородив его. Во время моего разговора с Мше Лисовской я ясно слышал шуршание юбки за дверью и понял, что Мше Лисовская подслушивает мой разговор с ее матерью, так что я стал говорить громче, чтобы она не потеряла ни одного слова.

Недоброво стал заходить к нам почти каждую неделю и иногда, по приглашению матери, оставался обедать. Он держал себя безукоризненно, целовал, как полагалось, ее ручку и вел светские разговоры. Отец прислушивался к его разговорам, заинтересовался им, и скоро я почувствовал, что Недоброво завоевал и интерес, и одобрение отца; между ними завязались беседы на политические и академические темы, в которых я почти не участвовал. Я обратил внимание, что Недоброво с большим вниманием выслушивает отца, часто не соглашается с ним, но высказывается крайне вежливо, не сдавая, однако, своих позиций. Отец был «октябрист», Недоброво — «кадет». Он мечтал о конституции наподобие английской, он также думал, что федеративное русское государство, ввиду разнообразия национальностей, входящих в состав России, явится логической необходимостью в будущем.

— Может быть, — говорил отец, — но я интересуюсь более близким и насущным вопросом об обязательном обучении народа.

Я обыкновенно с нетерпением ждал конца обеда, чтобы вернуться с Николаем Владимировичем в свою комнату, вернуться к совершенно иным разговорам — о Тютчеве, о Фете, об Анненском, о Блоке, о других русских поэтах, а также и Бодлере и Верлене, которые сильно вдохновляли нас. Недоброво много знал наизусть, и он любил анализировать их творчество, их ритм, рифмы и эмоциональную сторону — содержание. Поступив на филологический факультет, он также изучал Горация и греческую поэзию и переводил их мне, объясняя индивидуальную красоту их стихов. Он всегда читал мне свои собственные стихи и также просил меня прочесть мои стихотворные опыты.

— Мне интересно, как ты развиваешься...

Он дружески критиковал их, и я обыкновенно соглашался с каждым его словом. К большинству молодых поэтов он был очень строг, он не стремился входить в личные отношения с ними. Многие считали его снобом и чуждались его. Изысканная природа Недоброво создала в нем нетерпимость к недостатку образования, к несовершенствам техники и т.п. Он,

конечно, отдавал должное Анненскому, Блоку и другим; он особенно ценил и личность, и литературное творчество Вячеслава Иванова, который, со своей стороны, высоко ставил ум, критические статьи и литературную требовательность Н.В., часто виделся с ним, и между ними возникли теплые дружеские отношения.

Мы виделись реже, оба занятые, я — в Училище Правоведения, он в Университете (1902-1906). Несмотря на свое холодное отношение ко многим коллегам и товарищам, Н.В. искал людей интересных и, очевидно, нашел нескольких, которые его привлекли и с которыми он любил встречаться. Может быть, потому, что он провел свои ранние годы в провинции, петербургское общество привлекало его также своим лоском, но, конечно, он избегал поверхностных людей, и интеллигентность и оригинальность были, вероятно, качествами, которые он ценил больше всего. Была и другая и весьма привлекательная сторона в его характере. Он был прекрасным фигурным конькобежцем, мы иногда ходили вместе кататься на коньках, и я, как и другие конькобежцы, любовался его искусством на льду. Он также любил танцы, и на балах, как, например, на балах Академии художеств, он привлекал взоры дам. На одном из этих балов (насколько я помню), он встретил одну из самых красивых, известных в мире художников, Любовь Александровну Ольхину, а также одного из ее друзей, художника Димитрия Семеновича Стеллецкого, с которыми он меня познакомил. Эти новые знакомства имели важные последствия в нашей жизни. Стеллецкий вошел в мою семью как родной и стал моим большим другом и изменил совершенно мои интересы, заставив меня бросить академическую карьеру и стать художником. Недоброво женился на Л.А.Ольхиной.

До этого моя жизнь протекала спокойно, я совершенно был лишен желания встречать людей и работал, изучая право, увлекаясь теориями знаменитого профессора Льва Петражицкого, и стал думать об академической карьере при Университете.

По окончании Правоведения, я был принят на 4-й курс Университета с тем, чтобы я выдержал все переходные экзамены и сдал Государственный экзамен, что я и сделал в течение одного года, и был оставлен при Университете при кафедре Петражицкого для приготовления к званию магистра.

Вот в это время я познакомился и попал под влияние Стел-

лецкого и стал рисовать. Он был скульптором и делал в это время бюст Недоброво. Он объявил мне, что я гублю свою жизнь «юристикой», что я живой человек, что я — поэт, что я — художник. Он повел меня в Эрмитаж, в Музей Александра III-го, где я впервые увидел картины и пережил потрясающие часы.

— Бросьте все, посвятите себя искусству...

Новый мир открылся передо мной. Еще год я старался совместить «юстику» с искусством. «Спрошу Н.В.» — подумал я и пошел к нему. Он в это время устроился по окончании Университета в Канцелярии Государственной Думы. Я рад был, что отец рекомендовал его. Н.В. принял меня особенно ласково.

— Ты переживаешь бурю в себе, которую, может быть, ты переживешь только раз в жизни. Ты материально обеспечен и ты горишь высокими желаниями. Стеллецкий прав, может быть ты никогда не будешь знаменитым художником, но что такое знаменитость перед любовью; ты всегда будешь каяться, что не последовал проснувшейся страсти. Бросай свою «юстику», говоря словами Стеллецкого, и поезжай в Париж (так советовал Стеллецкий) и начинай свою новую жизнь. Я тебя благословляю, хотя я чувствую, что я тебя потеряю. Но спросим Любовь Александровну.

Она, конечно, меня убедила. Они оба поцеловали меня, что меня очень тронуло.

Профессор Петражицкий был болен оспой, и это помешало мне лично проститься с ним, чему, не скрою, — я был рад. Я послал ему букет белой сирени и объяснил перемену, произошедшую во мне, прося извинить меня за мою «измену». Стеллецкий овладел мною всецело; я поехал с ним в Италию, в Париж и нагляделся красотами искусства, рисуя под его руководством, а также в академиях живописи. И в 1908 году я переехал в Париж на постоянное жительство. Летом я возвращался в Россию к родителям. Но Недоброво, верный Крыму, был, обыкновенно, в отъезде. Мы переписывались. Я узнал о его женитьбе на Л.А.Ольхиной. Эта свадьба произвела несколько шума в Петербурге, т.к. Н.В. настоял, чтобы она состоялась в церкви Государственного Совета, где лакеи в livреях и белых чулках стояли в очереди на парадной лестнице, покрытой ковром, по которой поднимались гости. Насколько я помню, Любовь Александровна говорила мне, что ее отец был одно время в ссылке по политическим причинам и она

еще маленькой девочкой жила с ним в ссылке и помнит, как она любила сидеть под его письменным столом, когда он что-то писал, а она играла с куклами. Она была душевная, святая женщина и бесконечно была предана Н.В., а он был глубоко привязан к ней. Как я раньше упомянул, художники высоко ценили ее стильную красоту. На костюмированных балах она появлялась в костюмах эпохи Возрождения, эпохи, которую она особенно любила, в ее квартире было много мебели того времени. Злые языки находили этот брак неподходящим и что Н.В. был недостойн ее; парадная свадьба считалась ими дурным вкусом со стороны жениха.

Я был в Париже и послал им поздравительную телеграмму. Почему-то Н.В. возбуждал во многих подозрение в его искренности, и я ненавидел эти сплетни; некоторые доходили до того, что говорили: «он женился на Л.А. из-за ее мебели». Я могу, насколько я знал Недоброво, положить руку на сердце, сказать, что Н.В. не переживал в своей жизни ничего искреннее и глубже, чем его любовь к Л.А.

В Париже я получал изредка его письма, которые меня радовали, как доказательство, что наша дружба продолжается.

Однажды Недоброво с женой приехали в Париж, где, конечно, много времени мы проводили вместе, осматривая город и музеи; мне такое препровождение уже приелось, потому что сам я был погружен мыслями в свою работу по живописи. Я не забывал и свое стихотворчество. Написал длинную символическую поэму «Физу».

Узнал из писем Н.В., кажется, в 1912 году, что они собираются в Мюнхен, и решил повидать их там. Я, конечно, поехал с «Физой» в кармане, горя желанием прочесть ее в Мюнхене. Прочел с волнением и был растроган теплым выражением на их лицах.

— Ты видишь сам, мне нечего сказать, я чувствую то же самое, что Любовь Александровна.

Я знал и тогда, что технически моя поэма неудовлетворительна, но «что-то» было в ней. Что это было? Что «это», что заставило меня написать ее? Что «это», что говорило в нем? Неужели это была только его дружеская снисходительность? Нет, не может быть, мое «что-то» проникло куда-то глубже его аналитической интеллектуальности.

В 1913 году в одном из писем он мне написал о его знакомстве с А.А.Ахматовой и ее исключительно прекрасных стихах.

В 1914 году я вернулся в Россию как офицер запаса и виделся с Недоброво в их царскосельской квартире, где я познакомился с А.А. и сразу понял, что я в присутствии замечательной женщины и поэта и что знакомство с нею и близость ее явились величайшим событием в жизни Н.В.

Возвращаюсь на несколько лет назад: я — опять в Петербурге на побывку из Парижа. Недоброво сказал мне, что Вячеслав Иванов хочет познакомиться со мной и приглашает меня на вечеринку к себе, где соберутся несколько молодых поэтов. Мы отправились с Недоброво вместе. Радужный хозяин, радушная хозяйка (кажется, падчерица Вячеслава Иванова, г-жа Шварцалон). Поэты читали свои стихи, хозяин обращался то к одному, то к другому гостю, прося их высказать свое мнение о прочитанном. Один из поэтов прочел свой сонет, который был полон персонажей классической мифологии: там были и Дионис, и Пан, музы и сатиры, и нимфы и наяды.

— Борис Васильевич, а что вы скажете об этом сонете?

Я не ожидал вопроса и выпалил:

— Прекрасное стихосложение, но зачем наяды, зачем сатиры; это мифологический балет?.. — Я замолчал.

Общая улыбка. Я сконфузился. Недоброво сидел рядом, и было очевидно, что он не слушал ни поэта, ни меня.

— А вы, Николай Владимирович? — спросил Вячеслав Иванов.

Недоброво воскликнул:

— О, я? Я всегда согласен с Борисом Васильевичем, — и тут же рассмеялся. Г-жа Шварцалон, заметив мой конфуз, присела ко мне и заговорила о моей жизни в Париже. Она оставила навсегда самое милое впечатление.

В другой мой приезд в Петербург Недоброво сообщил мне, что Вячеслав Иванов хотел бы послушать мою поэму «Физу», о которой Недоброво ему лично говорил. Недоброво устроил свидание у себя, на Конногвардейской, недалеко от Государственной Думы. Квартира была маленькая, но очаровательно меблирована старинной мебелью эпохи Возрождения. Казалось, что Н.В. отожествлял себя до известной степени с этой эпохой, и, по правде говоря, изысканная, тонкая фигура Н.В. требовала этой привлекательной обстановки. И там, и он и жена, оба казались совершенно счастливы.

Я с трепетом явился: — Это экзамен, — думал я. — Вячеслав Иванов, большое известное лицо в литературном мире, ска-

жет мне несколько добрых слов.

Недоброво усадил меня и прошептал:

— Не волнуйся, читай, как читал нам.

Я извинился, что поэма немного длинная.

— Это ничего, — ответил В.Иванов, — поэмы всегда длинные.

Волнение пропало, я читал и кончил, возбужденный собственным творением. Любовь Александровна встала и душевно поцеловала меня. Я слышал, как Н.В. сказал В.Иванову:

— Не правда ли, это то, что я вам говорил?

Вячеслав Иванов кивнул головой.

— Меня поражает, что Борис Васильевич, вдали от всяких литературных кругов, мог так писать!

Вячеслав Иванов и я сидели несколько минут одни в комнате.

— Меня очень тронуло, что в вашей поэме вы совершенно остаетесь «беззащитны». — Я не понял, что он хотел этим сказать.

— Защищать себя было бы отрицать себя, — ответил я.

— Вы правы, это я и ценю.

Настало время уходить. Н.В. проводил меня до передней и сказал:

— Благодарю тебя, Б.В., ты опять уезжаешь, пиши мне из Парижа, мы долго не увидимся, мне очень важно общение с тобою.

Всякое выражение его дружбы меня трогало, зная особенно, как он вообще не любил выражать в словах свои чувства, что, однако, он делал искренне и мастерски в своих письмах.

Я знал, что это была поверхностная сдержанность, а что внутри он был полон самых теплых и острых переживаний. Эти эпизоды, которые я только что описал, происходили в разные годы до войны.

Когда в 1914 году Недоброво познакомил меня с А.А.Ахматовой, я был очарован ею и, уехав на фронт, сохранил в душе ее образ. Во время отпусков я виделся и с Н.В. и с нею в Петрограде и в Царском Селе. Н.В. продолжал писать и стихи, и критические статьи. Из последних самая замечательная была об Ахматовой. Когда она была написана, я не помню, но он читал мне ее в один из моих кратких приездов с фронта.

Мой интерес к стихам Ахматовой превратился в преклонение, и наши разговоры с Недоброво стали делаться односторонними: главный предмет были ее стихи и ее личность.

В 1916 году я был командирован с фронта в Англию, где остался при Русском Правительственном Комитете, где также встретился опять с Гумилевым, который приехал из Парижа и работал в шифровальном отделе Комитета. Я ездил несколько раз в Петроград по служебным делам и последний раз покинул Петроград и, как оказалось, Россию дней за 10 до захвата большевиками власти в 1917 году. В последний мой приезд в Петроград я с глубокой скорбью узнал, что Недоброво заболел туберкулезом и что он увезен в Крым. Я был в отчаянии и написал ему дикое письмо, из которого помню только одну фразу. Дикую, непростительную, «беззащитную», как сказал бы Вячеслав Иванов, который позже виделся с Н.В. в Крыму:

— Дорогой, не умирай, ты и А.А. для меня вся Россия.

Ответа я не получил. Уехав обратно в Англию с английскими генералами, я позже узнал о ранней смерти Н.В. в Крыму, а также о кончине Любови Александровны в Сан-Ремо.

Смерть Недоброво потрясла меня. От лица, близко знавшего Н.В., я в дальнейшем и через много лет узнал, что в последние годы своей жизни Недоброво перестал чувствовать дружеское расположение ко мне из-за ревности к А.А.А. Я никогда не подозревал этой перемены в нем, не имевшей никаких оснований. Мое преклонение перед Ахматовой было исключительно литературное и платоническое.

## ЭПИЗОДЫ

Однажды, когда я еще был правоведем, Недоброво и я гуляли по Дворцовой набережной, которая была в двух шагах от моего училища. Недоброво думал о чем-то сосредоточенно. Собирались тяжелые клубистые облака. Вдруг грянул гром. — Пророк Илья, — сказал я, — катается по небу. Вместо обычной улыбки на мои «детские» замечания, которые я любил делать, к моему удивлению Недоброво спросил меня:

— А ты веришь в Бога?

— Ну что ты, — воскликнул я, — какой вопрос. А ты?

— Я смотрю на религиозную философию как на ранний период научного знания, который я бы назвал периодом «фигурального» мышления и первоначального и патриархально-

го обоснования моральных принципов. Но когда подумаешь, сколько красоты в искусстве и литературе обязано этой первобытной «фигуральной» философии, я отдаю ей должное преклонение. Увы, ныне, если мы говорим, или поем, или живописуем «божественные» сюжеты, — это фальсификация, просто литературный прием. Так я, абсолютно неверующий человек, слушаю с благоговением и музыкальным удовольствием церковное пение и восхищаюсь пасхальной обедней, разделяя со многими вполне рациональными и научными людьми эти чувства. Так наслаждение запахом роз ничего не имеет общего с разумом. Как ты это объясняешь?

— Ты высказываешь прекрасно мои мысли. Я никак ничего не могу объяснить.

Слова Недоброво остались в моей памяти почти дословно, и в более позднее время я часто вспоминал их. Его слова наполняли мою душу радостью, когда я делал свои мозаики на религиозные сюжеты для церквей, так я — безбожник, творил святые лики с любовью и нежностью, и мои руки и душа тянулись к иконам, как к самым высоким выражениям человеческого духа.

### МАЛЕНЬКИЙ ЭПИЗОД

Зима. Тоже гуляя по Дворцовой набережной, я увидел мчавшиеся в нашем направлении красивые сани и заметил коронки на фонарях саней, что означало, что едет царь или кто-нибудь из царской семьи. Городовые отдавали честь. По правоведским правилам я встал во фронт и приложил руку к своей треуголке. Недоброво спросил:

— Что ты, Б.В.?

— Разве ты не видел? Это проехали царские сани. Кажется, Великий князь Михаил.

— Ты должен был меня предупредить. Я бы снял фуражку.

— Извиняюсь, не успел.

— О, это не важно. *Ce n'est que pour la forme!*

Но я чувствовал, ему не было «все равно». Эта французская фраза была единственная, которую он когда-либо употребил в своих разговорах со мной.

### ТРЕТИЙ МАЛЕНЬКИЙ ЭПИЗОД (вернее, разговор на неожиданную тему)

Недоброво ждал меня в вестибюле Училища Правоведения. Наш швейцар, замечательно важная высокая фигура, одетый в красивую форму дворцового великолепия, который, за проценты давал займы деньги правоведам, занимал его разговором. Мы вышли на Фонтанку и наткнулись у дверей на очаровательную даму. Мы прошли несколько дальше, разговаривая о ней. Недоброво вдруг спросил меня:

— Скажи мне, Б.В., если ты женишься, как ты проведешь свадебную ночь?

Я был ошарашен неожиданным вопросом.

— Нормально, — глупо ответил я.

— Я так и думал. Ты очень нормальный человек. Для тебя свадебная ночь представляется как необходимая для интимного соединения. Я — наоборот, я был бы уже много месяцев до свадьбы в интимных отношениях, или соединился бы окончательно с женой только месяцев шесть после свадьбы.

Вообще же мы никогда не говорили на подобные темы.

В 1965 году я виделся с Анной Андреевной в Париже, куда она приехала на несколько дней после торжественного приема в Оксфорде. Мы заговорили о Недоброво.

— Вы знаете, Борис Васильевич, Н.В. был моим лучшим критиком, он не только понимал все, что действительно важно и чего я ищу в моих стихах. Но он предвидел мое развитие в будущем. Никто так не понимал меня. Вы помните нашу встречу 13-го февраля 1918 года у Недоброво в Царском Селе, когда он нам читал «Юдифь». Я ее помню, но я ее никогда не читала.

Да, я помнил «Юдифь», да, я помнил 13-е февраля, когда мы опять встретились в Царском Селе у Недоброво по его приглашению прослушать вновь написанную трагедию «Юдифь», которая, несмотря на талантливую постройку, не произвела на меня должного впечатления, т.к. я всецело был поглощен присутствием Анны Андреевны и не находил слов, чтобы высказать что-нибудь лестное. Анна Андреевна, которая сидела рядом со мной на диванчике, тоже сказала что-то вежливое. Я чувствовал, что Недоброво ожидал большего. К счастью, Любовь Александровна вошла и пригласила нас в столовую к чаю, где, за общим разговором, трагедия

была забыта.

Да, я вспомнил «Юдифь», когда я получил от А.А. ее книгу «Вечер» с надписью

«Борису Анрепу  
«Одной надеждой меньше стало  
«Одною песней больше будет».

13 февраля 1916 г.

Да, я помню «Юдифь» и этот день, когда в сотый раз читаю слова А.А.:

«Памятным мне будет месяц вьюжный  
Северный встревоженный февраль».

В 1965 году в Париже Анна Андреевна и я замолчали. Наконец я сказал:

— Я очень страдал от ранней смерти Николая Владимировича.

— Я тоже, — прошептала она.

Я больше не видел Анны Андреевны. В 1966 году она скончалась.

*Борис Анреп*

13 февраля 1969

К этой машинописи Анреп приложил также рукописное добавление:

### 3.

#### ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФИЛОСОФИЯ НЕДОБРОВО (Забытый разговор)

Еще гимназистами в Харькове мы, семнадцатилетние философы, гуляли в ожидании Дины и разговаривали о классической цивилизации:

— Скажите, Борис Васильевич, какую Венеру предпочитаете Вы — Милосскую или Медицейскую?

Я не знал ни той, ни другой, но признаться в этом было невозможно, и я объявил с апломбом: «Я нахожу красоту в обоих». Недоброво пожал плечами:

— Конечно, конечно, так и я, но меня интересует, которую из них Вы предпочитаете? А я не знаю, отдаете ли Вы себе отчет, что эти великолепные статуи выражают два разных мировоззрения. Предпочтение той или другой характеризует человека и указывает на его интеллектуальный уклон, который может определить его развитие и интересы. Я лично предпочитаю Венеру Милосскую: ее величие светит предо мной, как маяк. Венера Медицейская обольщает меня нежностью женственного очарования, она не зовет к победам, но дает покойное наслаждение существом жизни.

Я чувствовал, что прижат к стене и что я должен что-нибудь ответить на эту высоко философскую его речь, но все, что я мог придумать: «Откровенно, я мало об этом думал и меня больше трогают Мадонны раннего Возрождения» (которых я так же не знал, как и Венер).

— Ну что Вы!.. — воскликнул Недоброво, и тут, к счастью, подошла Дина...

Замечательно, что основной текст воспоминаний о Недоброво заканчивается тем же эпизодом, которому посвящен очерк «О черном кольце». О нерасторжимой связи имен Недоброво и Ахматовой в сознании Анрепа свидетельствует самая дата написания публикуемого мемуарного рассказа — годовщина «рокового» вечера, на котором Недоброво читал свою трагедию «Юдифь». Той же дате посвящено четверостишие Анрепа, которое он сам в очерке «О черном кольце» процитировал в двух — первоначальном и позднее исправленном (согласно его предположению, Ахматовой) — вариантах<sup>4</sup>. Между прочим, тот же катрен в записи Анрепа, внесенной в экземпляр «Альманаха Муз» 1916 года, выступает в контаминированной, по отношению к этим обоим вариантам, версии:

#### 4.

13.2.1916

Я позабыл слова и не сказал заклятья;  
По деве немощной я, глупый, руки стлал,  
Чтоб убережь ее от чар и мук распятья,  
Которые ей сам в знак нашей встречи дал.

*Анреп<sup>5</sup>*

К мыслям о «чарах и муках распятия» Анреп вернулся и в своем стихотворении «Поминание». Слабость и даже беспомощность его в поэтическом отношении были причиной того, что Струве, упомянув его, отказался от его обнародования. Однако некоторые детали в нем проливают дополнительный свет на опубликованные мемуарные свидетельства Анрепа; в частности, оно представляет своеобразный ответ на знаменитое ахматовское стихотворение «Мне голос был...» и в этом смысле заслуживает, на наш взгляд, внимания историков.

## 5.

### ПОМИНАНИЕ

*Памяти Анны Ахматовой*

Нет больше слез, исчезла сила  
Таить беспомощный завет,  
Молчать, не выносить на свет  
Что пела мне, что говорила...

Я помню день событий полный,  
Неверной будущности дар  
И бешеных страстей пожар,  
Зловещий вихорь в блеске молний.

Я без погон пришел к тебе,  
У ног молил бежать скорее.  
    «К чему? В гробу лежать теплее  
    «В отчизне. Я ведь — о себе».

В ее руке зажаты розы,  
А боль стучит в моей груди,  
И мы одни...  
    «Теперь иди,  
    «Без страха встречу день угрозы».

Кори: я бездорожный путник,  
Ты ж вечности должна служить,  
Без родины не можешь жить.  
Прощай, я знаю — я отступник.

Я не бегу, зовет долг службы  
И там оставлена семья,  
Но как тебя оставлю я,  
Приняв кольцо в знак нашей дружбы.

«Не плачь, я верю в наш народ;  
«Он к богу новому стремится  
«И в жизни доброй утвердится  
«Чтоб воскресить свой славный род.

«Пожертвованный миру мир  
«Народных прав провозглашенью  
«И братскому объединенью  
«Он будет жить под звуки лир.

«Мне не пиши, забудь, твори,  
«Ты никогда не станешь хилым,  
«Всегда, всегда мне будешь милым,  
«И обо мне не говори...»

\* \* \*

Прошли года. Палач — «Свобода».  
Не знает милосердья власть.  
Сидеть в тюрьме, в могилы класть —  
Вот участь русского народа.

А ты, мой друг, всё ль веришь ты  
В святое будущее ваше?  
Чтоб жизнь восстала снова краше  
Ты творишь Слово красоты.

Я грустно по лесу бреду,  
Птиц перелетных кружит стая  
И, Первый Мая день не зная,  
Чернит воздушную среду.

Не ты ль чечеткой на сосне  
Мне говоришь:  
«Вот предсказанье:  
«Я принимаю наказание,  
«Предвидя счастье — не во сне».

«Моя награда — песнь моя,  
«Ее оценивают страны.  
«Она излечивает раны,  
«Страдальцев утешаю я».

«Пусть нам необходим Совет,  
«В моих стихах живет Россия,  
«И песнь моя есть мой Мессия,  
«И с ним придет на всё ответ...»

\* \* \*

Года идут, опять война,  
Вокруг вождя вы все сплотились,  
Тому ж врагу не покорились,  
Самим вождем ты спасена.

Но тысяч тысячи легли...  
Живым обещаны награды,  
Товарищи как будто рады,  
Сулят не лишние рубли!

Обещан гражданам сам рай  
Свободных жизненных общений  
Без политических гонений:  
Лишь вторгнемся в немецкий край!

И наконец дана победа,  
Она дана — какой ценой!?  
Для будущности нам родной  
Без омерзительного бреда.

Но сон давнишних обещаний  
Среди развалин позабыт,  
И так же зол советский быт,  
Хоть пулеметных нет трещаний.

Измученный и смелый друг!  
Небесным словом одаренный  
И долгом ангельским прельщенный,  
Ты веришь, но взгляни вокруг!

\* \* \*

«Терплю и жду, народу верю  
«Совет нас спас, он спас и вас,  
«В нем силы есть большой запас  
«Восстановить свобод потерю».

«Не сетуй на людей советских,  
«Войны холодной не веди,  
«Их начинанью не вреди —  
«Наладят жизнь для игр недетских».

«Для полевых работ и хлеба,  
«Для построения мостов,  
«Съестных лавчонок без хвостов,  
«Для зданий, выросших до неба».

«Мальчишки в школы побегут,  
«Спешат девчонки к обученью,  
«Не только к азбучному чтенью;  
«То жажда знанья, а не кнут!»

«Ученый мир свободой дышет —  
«Так говорят, и не спроста!  
«Шарашки\* нет — она пуста,  
«Там ветер тихо лес колышет».

«Я — старая, полуживая,  
«Смотрю на розовый туман  
«И знаю — это не обман:  
«Поет мужик, хлеба собирая».

«Так эра новая пришла,  
«Звезда взошла не привиденьем,  
«Но послана нам Провиденьем,  
«В замену Русского Орла».

---

\* Шарашка — тюрьма, специально предназначенная для ученых.

## ПОСЛЕСЛОВИЕ

О милая, тебя уж нет.  
Твои слова живут во веки,  
Так тихоструйно льются реки,  
Свежат луга на сотни лет.

Обожествив стихов природу,  
Даруя алчущим свой дух,  
Ты к небу обратилась вслух,  
А сердце отдала народу.

Поэт, прислушайся — ликуй:  
Она поет — лес зеленеет.  
Моя мечта мечту лелеет  
И шлет прощальный поцелуй...

*Борис Анреп*

1969 г.

Письма Веры Алексеевны Знаменской (1895-1968) к Анрепу были также использованы в статьях Г.П.Струве о Недоброво и Анрепе. При этом некоторые факты или штрихи психологических характеристик остались за пределами опубликованных Струве материалов. Близкий друг Н.В. и Л.А.Недоброво, Знаменская была знакома с Ахматовой более полувека; с Анрепом же ей никогда встретиться не довелось. Ближайшим поводом к переписке с ним, начавшейся по инициативе Знаменской в феврале 1967, послужила фраза в письме Недоброво к Анрепу от 16 ноября 1913: «Я окружаю себя людьми, в обществе которых трачу время до такой степени щедро, что его вовсе на себя не остается. О.А., Ахматова, девица Рейнольдс, одна влюбленная в Л.А. очаровательная своею молодостью курсистка, целое «Общество Поэтов», возродившееся недавно «Общество Ревнителей», в состав совета которого я на днях избран, все это мелькает передо мной, возбуждая мои чувства и давая мне передышки в том глубоком унынии, которое совершенно затопляло меня прежде»<sup>6</sup>. Как сообщила Знаменская, именно она и была этой «влюбленной курсисткой». Выдержки из старых писем Недоброво к Анрепу (тогда еще не опубликованных) попали к Знаменской от Ахматовой, в свою очередь получившей их в 1962 году от Струве через одного его знакомого, находившегося тогда в Советском Союзе. По просьбе Анрепа, в своих письмах к нему Знаменская делилась воспоминаниями о Недоброво и Ахмато-

вой. Пожалуй, наиболее содержательным среди них было письмо от 20-26 октября 1967:

## 6.

Вы не однажды просили меня написать мои воспомина-ния о Ник. Вл. Да собственно каждое мое письмо полно мои-ми мыслями и чувствами о Н.В. За время моей болезни я перечитывала «Повесть о моей жизни» К.Г.Паустовского, там у него сказано: «На долю моего поколения выпало столько войн, переворотов, испытаний, надежд, труда и радости, что всего этого хватило бы на несколько поколений наших пред-ков». Его поколение — оно же и мое поколение, короче и яс-нее я не успела бы сказать о прожитом. Судите же, какие глу-бокие отпечатки оставили в моей душе, миропонимании го-ды общения с Н.В., что потоки и вихри не смели и не уничто-жили их. «Веселые годы, Счастливые дни, Как вешние воды, Промчались они» — это эпитафия к восхитительному расска-зу И.С.Тургенева «Вешние воды».

Сейчас мне кажется, что в жизни душевной и физической Анна Андр. принесла много, много горестей Ник. Вл. (тогда я была слишком наивна, не смела). Часто, когда я вспоминаю А.А. теперь, у меня возникает образ, созданный В.Я.Брюсо-вым в одном его стихотворении: «Не жди над гробом *casta et pudica*, для многих пояс Твой был слишком слаб»<sup>7</sup>. Любовь Ал. тяжело переживала отношения А.А. с Н.В., говорила, что она заразила его *tbc* и др. обвинения. А.А. относилась к Л.А. оч. высоко, уничтожающе: «Как ей быть подругой Ник. Вл., ког-да ее вкусы дальше понимания Надсона не идут». Как-то го-ворилось об «Эдиповом комплексе» — это уже говорил Н.В. Когда-то я записала, как произошло мое первое знакомство с Недоброво и что-то о встречах с А.А. — потом напишу Вам об этом. Мне кажется, что Вы совершенно правы, что внеш-не, среди поэтов, Ник. Вл. держался гордо и холодно, казался равнодушным, в душе же ощущал горечь и одиночество. Л.А. была нежной, преданной ему женщиной, но, пожалуй, ее вку-сы были иные, чем у него. Мне он представлялся широко об-разованным человеком, с тонкими, глубокими и оригиналь-ными суждениями не только в обл. жизни, но живописи и ис-тории; человеком, жаждущим нежности, преданности, пони-

мания. Он высоко ценил талант А.А. Ник. Вл. мне говорил, что он редактирует сб. стихов А.А. (это были «Четки») и когда он выйдет из печати — «Вы с ним не расстанетесь». (А Анна Андр., когда я ей рассказала об этом — говорила, что он никогда не был редактором ее стихов.) Удивительно, что больше я ничего, никаких разговоров Н.В. об А.А. не помню, по-моему он мне никогда ничего о ней не говорил. Несмотря на ряд прелестных стихотворений А.А., посвящ. Н.В. (Я потом Вам напишу те, которые она мне назвала — я их при ней же и записала) — по-моему, она была изменщицей и он об этом знал. А ее влюбленность в Вас — «мое отношение к нему [т.е. к Вам] вызвало расхождение Н.В. с Бор. Вас., вот почему я ему [т.е. Вам] ничего не говорила о Вас [т.е. обо мне], не спросила его адреса для Вас, чтобы не упоминать имени Ник. Вл. и его [т.е. Вас] не огорчить». Это при Вашей встрече в Париже<sup>8</sup>.

Отвечая на мой вопрос, Вы вкратце написали мне о Вашем отношении к А.А. Мне кажется, что некая одноплановость Вашего отношения к ней (т.е. платоническое преклонение) А.А. не могло удовлетворить. Говоря мне о посвящении Вам «Белой стаи» (пожалуй, в разговоре 1963 г.), выходило, что Ваш образ она пронесла через всю жизнь. Донжуанский список А.А. большой и далеко не все вызывают (а я знаю из него кое-кого) с моей стороны возможность их принять, как напр., Артур Серг. Лурье — кот. был в этот период мужем Ольги Афанасьевны Глебовой-Судейкиной; А.А. жила в кв. Ольги Аф. в доме на углу Фонтанки и наб. Невы, против Летнего Сада. До чего мне противен был этот пошлый, самоуверенный, некрасивый ч-к, с ярко выраженными физически нац. чертами. Это I случай, как-то оч. мне непонятный — жить в одной квартире с женой (правда, в это время у О.А. был др. возлюбленный, впоследствии он был проф. Лен. Консерв. (пианист), я хорошо была с ним знакома.

Мне пришлось (не как артистке, а как жене моего мужа Влад. Эд. Фехнера<sup>9</sup>) с ноября 1920 по средину апреля 1921 г. участвовать в концертной поездке по разным городам — Минску, Гомелю, Витебску, Смоленску, Киеву и др. до ст. Шепетовки. Все мы жили все эти месяцы в салон-вагоне, отделяясь на ночь занавесками из простынь. В концертн. бригаду входили: балетмейстер Н.Г. Легат с женой балериной Н.Н. Николаевой, О.А. Глебова-Судейкина, скрипач Фехнер, пианист К.Г. Шмидт (буд. возлюбл. О.А.Г.-С.) и др. Проездив 5 мес. в тесном общении, мы с О.А. хорошо познакомились. А потом ока-

залось, что она давняя приятельница Анны Андр. Вы знаете, что одно из посвящений «Поэмы без героя» Ахматовой — Ольге Аф. и она наравне с автором является героиней поэмы. Поэтому я так подробно написала об Ольге Аф. и моем с ней знакомстве.

Между прочим, не помню точно — пожалуй, это было в 1922 г., Ольга Аф. собиралась уезжать за границу и говорила мне, что она оч. зовет ехать с ней Анну Андр., что как раз сейчас самое время — потому что ее слава (вроде как) поглотительницы мужских сердец, обольстительницы стоит и за границей оч. высоко. И речь была об А.А. не как поэтессе, а как Клеопатре с берегов Невы. Здесь нет никаких типичных слов, только как мне запомнился смысл речей О.А.<sup>10</sup> и как это О.А. могла стать героиней «Поэмы без героя» — я что-то не пойму. А.А. рассказывала мне, что лица, кот. слушали поэму (поэты и др. знакомые А.А.), говорили, что не понимают «Поэму...». А.А. спрашивала меня (после I прочтения ею мне «Поэмы») — но ведь я-то должна ее понимать, «ведь мне так многое известно и пр.» А.А. подарила мне «Поэму» с ее автографом, перепечатанную на машинке с ее поправками. К сожалению, я не понимаю оч. многого, и первое — зная Ольгу Аф., как Анна Андр. могла сделать ее героиней «Поэмы».

В годы моей дружбы с Недоброво ужасно до чего я была наивна, м.б. глуповата, право, я на все и на всех смотрела, слушала, пребывая в романтическом тумане, а потому недостаточно во всем разбираясь, но чувствовала я горячо и глубоко. Первая жена Ник. Ник. Пунина, Анна Евгеньевна Аренс-Пунина, была моей приятельницей, студентами мы были одновременно, ее ближайшая подруга была моей — по Бестужевским курсам, и если Ольга Аф. Глебова-Суд. совершенно легко принимала жизнь Анны Андр. у нее с ее мужем Лурье, то въезд Анна Андр. к Н.Н.Пунину в ту квартиру, где жила с ним его жена Анна Евг. и их дочь Ирина (дочь Ирины — Аня — была с А.А. в Лондоне и Париже и Вас видела), был какой-то совершенно невероятный, производил оч. тяжелое впечатление.

Но все это было — и Ольга Аф., и Н.Н.Пунин — позже, позже; Н.В. уже в 1918 г. не стало<sup>11</sup>. Вот еще оч. интересное воспоминание. У Недоброво я познакомилась с проф. Александром Алекс. Смирновым (он был моим экзаменатором по курсу иностр. литер-ры на Бестуж. к.). Н.В. часто летом жил в Крыму на даче у жены Смирнова Елизаветы Магденко. Я была

с ней знакома и у меня сохранилось одно ее письмо (я его передала в Рук. отд. Государственной Публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина, Ленинград) вместе с письмами Недоброво), в котором она оч. звала приехать к ней на дачу. Поехать мне не удалось. От А.А.Смирнова я узнала, что Ник. Вл. в 1918 г. жил вместе с ним и проф., позже академиком, историком Борисом Дм. Грековым в Киеве (все они уже умерли). Но как долго? Где была Любовь Ал.? Почему и как вышло, что ни с тем, ни с другим мне не удалось говорить подробно — не знаю. Последнее сохр. у меня письмо от Л.А. из Красной Поляны от 16.VII.1917 г., а от Н.В. из Ялты 27.III.1918 г. Обещанного в нем письма от Л.А. не получала, не писала? или пропало? Ведь и бурь-то было сколько. Могучий ураган уносил и унес так много.

Моя последняя встреча с Н.В. была случайной на углу Невского и Троицкой ул. ранним летом то ли 1916, то ли 1917 г. Очень мы оба обрадовались. Н.В. сказал, что он идет от д-ра Белоголового (спец. по tbc), что завтра он будет знать результаты анализов и тогда решит, что делать. Л.А. с ним была, жил он в городе у тетушки Л.А. (кажется, на Кировной ул.), звал оч. меня прийти к нему. Но встреча не состоялась. Я любила Влад. Эд. Фехнера. В 1914 г. он ушел добровольцем на войну, был вольноопред. в Гродненском гусарск. полку (он был оканчивающим Политехн. инст.), потом был корнетом Черниговск. гусарск. полка. В 1917 г. положение на фронте было оч. тяжелое, наступления не было. Володя должен был перевестись в Птг. в Автомобильную роту; перевод затягивался, состоялся в ноябре 1917 г.; в январе 20 дня 1918 г. я вышла замуж, в одном из последних писем Ник. Влад. меня поздравлял с этим событием.

Уступив просьбам Анрепа, Знаменская, однако, сразу стала испытывать колебания относительно целесообразности разговора о слишком, возможно, интимных сторонах жизни близких ей в прошлом людей. В сопровождающем письме (датированном 27 октября — 2 ноября 1967) она признавалась:

## 7.

Ночь я не спала. Меня одолевают мучительные сомнения. Я боюсь. Это мои воспоминания не только о Недоброво, но моя жизнь тех далеких лет, это окружающие меня люди. Об Ан-

не Андр. я пишу не как о поэте, а о женщине и человеке. И еще я хотела бы рассказать разное о ней, что знаю. Для меня трагично, что в ее лице переплетаются — большой поэт, проникновенный, мудрый, человеческий, нежный (и еще много эпитетов), и женщина, воспоминания о которой связаны с Н.В., а в дальнейшем — с др. людьми, мои встречи. «Византийский лик»... и жизнь. Я помню, я пытаюсь вспомнить все, как можно точнее. Я рассказываю Вам мои мысли и чувства без прикрас. Как замечательно в «Поэме без героя» разговор автора с совестью: «...Тяжелое твое несу я бремя... для нее не существует время. И для нее пространства в мире нет...» В моих воспоминаниях — совсем не обработанных — вероятно, много ненужного, пустого. Но м.б. Вы что-ниб. отберете, что Вам будет интересно. Пожалуйста, простите меня, воспоминания о жизни без прикрас — в них есть какая-то грубость, и я боюсь, что такие воспоминания не следует писать Вам, они могут Вас ранить. Там же в «Поэме...»: «Как в прошедшем грядущее зреет, Так в грядущем прошлое тлеет. Страшный праздник мертвой листвы...» Но «еже писах — писах». Очевидно, мне придется еще мучиться и много страдать, пока, плохо ли хорошо, я должна буду восстановить часы и дни прошлого, связанные с А.А. и Н.В.

В стихотворении А.А. 1945 г. «Памяти Анненского» — «А тот, которого учителем считала...» В его книге «Театр Еврипида», в статье «Миф и трагедия Геракла» есть след. строки: «...в каждом произведении, если оно затрагивает кардинальные вопросы жизни, отражается вся душа творца, все его мирозерцание, весь внешний и внутренний его опыт...» А я — «этичская максималистка», как называл меня Владимир Влад. Щербачев, это правда, я от этого так и не ушла. А.С.Пушкин сказал: «...и меж детей ничтожных мира, быть может, всех ничтожней он... Но лишь божественный глагол до слуха чуткого коснется, душа поэта встрепетнется...» И все, что я в этом письме Вам рассказывала, это и есть — просто женщина и женщина-поэт.

Трудно мне отправить Вам это письмо. Но, как я Вам уже писала — другого я не могу написать, могу рассказать только так, как помню.

Простите мне повторы и общую несвязность моего письма.

По всей видимости, Б.В.Анреп в ответных письмах поспешил успокоить сомнения В.А.Знаменской, побуждая ее продолжить воспоминания. Следующее большое мемуарное письмо (отправленное в двух конвертах 1 февраля 1968 и рассказывающее, в частности, об обстоятельствах знакомства с Недоброво), в гораздо большей степени писалось «с оглядкой» на внешнего читателя и подробно изложено Г.П.Струве.

Сколь ни фрагментарны сведения, содержащиеся в приведенных документах, они, тем не менее, проясняют многое в отношениях Ахматовой, Анрепа и Недоброво и позволяют живее представить атмосферу тех лет.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См.: Г.П.Струве. Ахматова и Борис Анреп. — В кн.: *Анна Ахматова. Сочинения. Том 3. Париж, 1983, с.428-465.*

<sup>2</sup> Там же, с.371-424.

<sup>3</sup> The Hoover Institution Archives, The Gleb Struve Papers, Box 72.

<sup>4</sup> *Анна Ахматова. Сочинения. Том 3, с.442.*

<sup>5</sup> Надпись Анрепа на с.19 экземпляра «Альманаха Муз» (Пг, «Фелана», 1916), хранящегося в отделе редких книг Стэнфордской университетской библиотеки.

<sup>6</sup> К истории русской литературы 1910-х годов: Письма Н.В.Недоброво к Б.В.Анрепу. Публикация Г.П.Струве. — «Slavica Hierosolymitana», vol. V/VI (Jerusalem, 1981), с.460; *Анна Ахматова. Сочинения. Том 3, с.383.*

<sup>7</sup> В стихотворении Брюсова «Помпеянка» соответствующие строки звучат так: «Не жду над гробом: "casta et pudica", Для многих пояс мой был слишком слаб».

<sup>8</sup> Ср.: *Анна Ахматова. Сочинения. Том 3, с.401.* См. здесь же (с.401-402, 432) рассказ Г.П.Струве об обстоятельствах передачи Ахматовой выдержек из писем Недоброво и о «лукавстве» Ахматовой по отношению к Знаменской.

<sup>9</sup> Владимир Эдуардович Фехнер (1892-1942), скрипач и преподаватель скрипки и альта в Ленинграде.

<sup>10</sup> Ср.: *Анна Ахматова. Сочинения. Том 3, с.400.*

<sup>11</sup> Недоброво умер не в 1918, а в 1919 г.



## О ФИНСКОМ ДОМЕ АХМАТОВОЙ

Сообщение Бена Хеллмана  
(Хельсинки)

Что может быть приятнее поездки через зимнюю Финляндию в комфортабельном русском вагоне! Образец уюта.

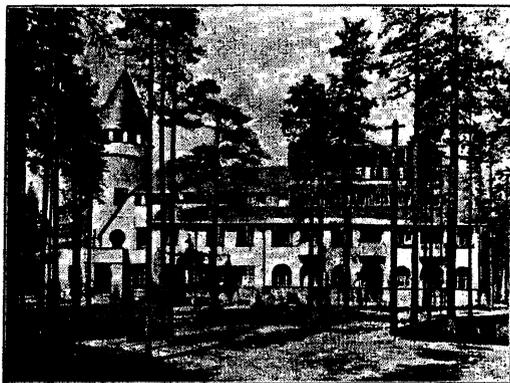
*Анна Ахматова*<sup>1</sup>

В сборнике Анны Ахматовой «Белая стая» (1917) есть одно стихотворение, написанное в Финляндии, — «Как невеста, получаю...». Ахматова датировала его «Октябрь 1915, Хювинкя». В издании «Библиотеки поэта» (1976) место идентифицировано: «Хювинкя — туберкулезный санаторий около Хельсинки, где Ахматова лечилась осенью 1915 г.»<sup>2</sup>

К сожалению, по финляндским источникам уже нельзя установить детали пребывания Ахматовой в Хювинкя (такое теперь транскрипция Huvinkää). Вследствие бомбардировки во время так называемой Зимней войны 1939-40 гг. сгорел весь архив санатория. Бомбардировка положила конец его более чем сорокалетней деятельности.

«Санатория Хювинге» (Хювинге — Huvinge, шведское название города), как ее называли по-русски, была основана в 1896 году. Здание вскоре оказалось недостаточно вместительным, когда слух об отличном санатории распространился и по России. Были построены еще два больших дома. Говорят, что некоторые петербургские врачи рекомендовали своим пациентам лечение или в Крыму, или в Хювинкя. После 1905 года число русских посетителей постоянно росло. В 1907 году они составляли 20%, в 1909 г. — 50% и в 1915 г. — когда Ахматова была в Хювинкя — около 75% общего числа пациентов. В Хювинкя лечились русские генералы, адъютанты царя, директор железных дорог из Петербурга. Отношения между людьми разных национальностей были отличными. «Русские вельможи

## Санаторія Хювинге.



**Санаторія Хювинге** (др. мед. I. Санделинъ) расположена въ  $\frac{1}{2}$  килом. отъ станціи того же названія (59 килом. отъ Гельсингфорса) на абсолютно сухомъ песчаномъ грунтѣ въ сосновомъ лѣсу, защищающемъ отъ вѣтровъ и тумановъ; плата за проѣздъ изъ Петрограда по ж. д. въ I кл. 10 р. 64 к., во II кл. 6 р. 38 к. и въ III кл. 4 р. 25 к. Кромѣ каменнаго главнаго зданія имѣются 2 большихъ деревянныхъ дачи; санаторія открыта круглый годъ, причѣмъ кромѣ лишь нуждающихся въ отдыхѣ и восстановленіи силъ принимаются больные, страдающіе общей слабостью, бессонницей, головными болями, нервной диспепсией, Базедовой болѣзью, неврастеніей, истеріей, малокровіемъ, ревматизмомъ, заболѣваніями сердца и почекъ. Особенно полезное дѣйствіе сухой воздухъ Хювинге оказываетъ на бронхіальные катарры (въ особенности въ теплое время года). Благодаря близости Гельсингфорса возможны консультаціи со специалистами по разнымъ болѣзнямъ.

При *леченіи* примѣняются разнообразныя *методы* какъ то различныя ванны, паровыя шкафы, души, обертыванія, далѣе леченіе горячимъ воздухомъ, электрическими и грязевыми ваннами, усиленн. питаніемъ и т. д. Больные, страдающіе чахоткой и другими заразительными болѣзнями, а также душевно-больные не принимаются. *Плата* за полный пансіонъ 9—14 мар. въ сутки; за ванны и т. д. уплачивается особо. Адресъ: Финляндія, ст. Хювинкя.

вели себя в санатории образцово. С прислугой они были любезны», — пишет Кустаа Хаутала, финский историк города Хювинкя (1951).

Нам остается неизвестным, кто рекомендовал «Санаторию Хювинге» Ахматовой. Возможно, что в ее руки попала одна из брошюр, изданных по-русски Финляндским обществом туристов в Хельсинки. Там она могла получить следующую информацию:

### САНАТОРИЯ ХЮВИНГЕ

Санатория Хювинге (др. мед. И. Санделин) расположена в 1/2 килом. от станции того же названия (59 килом. от Гельсингфорса) на абсолютно сухом песчаном грунте в сосновом лесу, защищающем от ветров и туманов; плата за проезд из Петрограда по ж.д. в I кл. 10 р. 64 к., во II кл. 6 р. 38 к. и в III кл. 4 р. 25 к. Кроме каменного главного здания имеются 2 больших деревянных дачи; санатория открыта круглый год, причем кроме лиц нуждающихся в отдыхе и восстановлении сил принимаются больные, страдающие общей слабостью, бессонницей, головными болями, нервной диспепсией, Базедовой болезнью, неврастенией, истерией, малокровием, ревматизмом, заболеваниями сердца и почек. Особенно полезное действие сухой воздух Хювинге оказывает на бронхиальные катарры (в особенности в теплое время года). Благодаря близости Гельсингфорса возможны консультации со специалистами по разным болезням.

При лечении применяются разнообразные методы как то различные ванны, паровые шкафы, души, обертывания, далее лечение горячим воздухом, электрическими и грязевыми ваннами, усиленным питанием и т.д. Больные, страдающие чахоткой и другими заразительными болезнями, а также душевнобольные не принимаются. Плата за полный пансион 9-14 мар. в сутки; за ванны и т.д. уплачивается особо. Адрес: Финляндия, ст. Хювинкя<sup>3</sup>.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Анатолий Найман. Рассказы о Анне Ахматовой. — «Новый мир», 1989, № 3, с.111.

<sup>2</sup> Анна Ахматова. Стихотворения и поэмы. «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1976, с.98, 483.

<sup>3</sup> Курорты, санатории и пансионаты Финляндии. Сезон 1915 г. Гельсингфорс, 1915, с.15.



«Санатория Хювинге». Общий вид. 1928. Фото из собрания Музея истории медицины Хельсинкского университета.



«Санатория Хювинге». Интерьер. 1928. Фото из собрания Музея истории медицины Хельсинкского университета.

## НЕИЗВЕСТНОЕ СТИХОТВОРЕНИЕ ЦВЕТАЕВОЙ

*Публикация Александра Сумеркина  
(Нью-Йорк)*

В короткой вступительной заметке, предпосланной цветаевским письмам к Ахматовой, Глеб Струве сочувственно цитирует слова Артура Лурье: «Ахматова относилась к Цветаевой так, как Шопен относился к Шуману. Шуман боготворил Шопена, а тот отделялся вежливыми уклончивыми замечаниями»<sup>1</sup>. Если не очень вдумчиво читать бесчисленные цветаевские гимны Ахматовой 1916 года, можно это сравнение принять. Распространенное представление об отношении Цветаевой к ахматовской поэзии укладывается примерно в такую формулу: «поклонялась (1915-21), остыла (1922-39), не оценила (1940)». Пожалуй, впервые эту не совсем верную схему поставила под сомнение американская исследовательница Цветаевой Джейн Таубман. В своей интереснейшей работе «Преодолевая Ахматову»<sup>2</sup> она прослеживает развитие ахматовской темы у Цветаевой в 1916-21 гг. и, опираясь на цитаты, показывает, что тональность «поклонения» скрывала интенсивную борьбу с ахматовским влиянием и стремление найти собственное место у «женской лиры».

Был в этих стихах и еще один элемент: желание приобщить себя к имени поэтессы, которая к 1915 году, несомненно, стала первой звездой женской поэзии, — при этом следует помнить, что в эти годы Цветаева почти ничего не печатала, и, в отличие от ахматовских, ее стихи были известны только узкому кругу «посвященных».

Уехавший за границу Бальмонт (один из таких «посвященных») летом 1921 года опубликовал в «Современных записках» подборку цветаевских стихов с маленьким вступлением, в котором, в частности, написал: «Наряду с Анной Ахматовой, Марина Цветаева занимает в данное время первенствующее место среди русских поэтесс».

Кажется, никто не обвинял Цветаеву в попытках «соперничать» с Ахматовой. Цветаева сама в очерке «Нездешний вечер» (1936), описывая свой петербургский литературный дебют в отсутствие Ахматовой, употребляет слово «соревнование», хотя и в полемически-отрицательном контексте: «Так что соревнование, в каком-то смысле, у меня с Ахматовой — было, но не "сделать лучше нее", а — лучше нельзя, и это лучше нельзя — положить к ногам. Соревнование?»

Рвение»<sup>3</sup>.

Это слово выглядит неожиданным на фоне известных цветаевских стихов и писем к Ахматовой. В этом смысле публикуемый ниже текст является важным прецедентом: скорее всего, именно с собственным словом «соревнование» Цветаева и спорит пятнадцать лет спустя.

Известно, что после расстрела Гумилева в Петрограде 24 августа 1921 года по Москве распространился слух о самоубийстве Ахматовой. Эта весть потрясла Цветаеву, которая откликнулась стихотворением на смерть Ахматовой. Стихотворение датировано 30 августа. Очевидно, в этот же день Цветаева узнала, что слух этот — ложный, и 31 августа она пишет длинное письмо Ахматовой<sup>4</sup> в Петроград, рассказывая ей про слухи о ее гибели и, возможно, как бы оправдываясь перед нею за свои (оставшиеся неизвестными) строки. Однако стихотворение это — не просто казус, не просто «поспешный реквием»; это — декларация преодоления Ахматовой, в действительности мало связанная с ее мнимой гибелью. Именно на этом стихотворении завершаются цветаевские гимны Ахматовой, и когда в декабре 1921 года Цветаева пишет свое последнее стихотворение, посвященное Ахматовой («Кем полосынька твоя...»), в нем звучит голос скорее старшей сестры, разделяющей родное ей горе и предчувствующей грядущие беды. Цветаева обрела свой неповторимый голос, и «соревнование» с Ахматовой раз и навсегда ушло в прошлое<sup>5</sup>.

### ИЗ СТИХОВ К АХМАТОВОЙ<sup>6</sup>

Соревнования короста  
В нас не осилила родства.  
И поделили мы так просто:  
Твой — Петербург, моя — Москва.

Блаженно так и бескорыстно  
Мой гений твоему внимал.  
На каждый вдох твой рукописный  
Дыхания вздымался вал.

Но вал моей гордыни польской —  
Как пал он! — С златозарных гор  
Мои стихи — как добровольцы  
К тебе стекались под шатер.

Дойдет ли в пустоте эфира  
Моя лирическая лесьть?  
И безутешна я,

Что женской лиры  
Одной мне тягу несть.

30 августа 1921

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Марина Цветаева. Неизданные письма. Париж, 1972, с.53.*

<sup>2</sup> Jane Taubman. *Overcoming Akhmatova.* [Доклад, прочитанный на цветаевской конференции в Йельском университете (апрель 1984)]. Машинопись.

<sup>3</sup> *Марина Цветаева. Избранная проза в двух томах, 1917-1937. Том 2, Нью-Йорк, 1979, с.136.*

<sup>4</sup> «Новый мир», 1969, № 4, с.190-191.

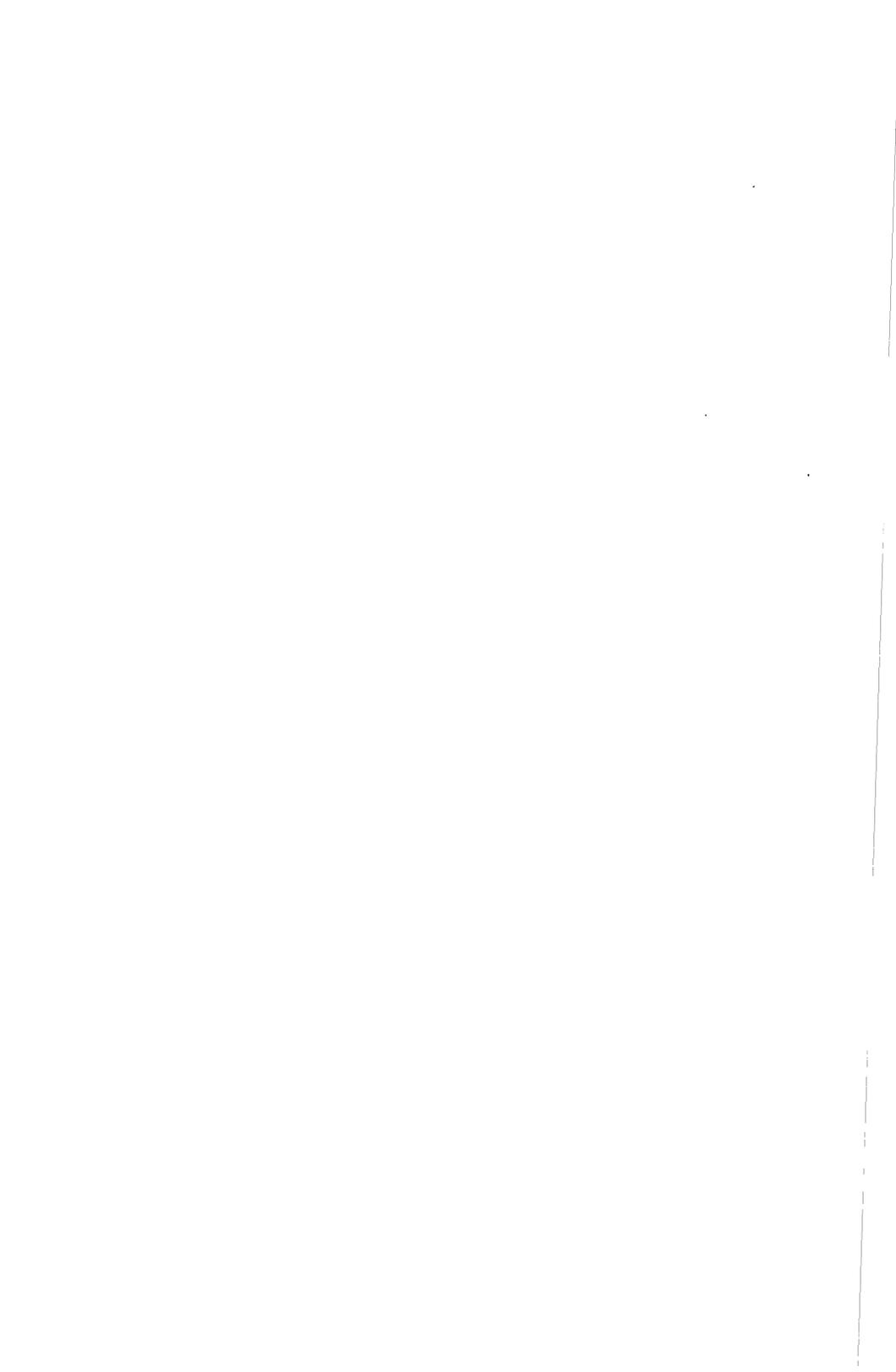
<sup>5</sup> Цветаева, по понятным причинам, не стала печатать стихотворение «памяти Ахматовой», но некоторым образом «обозначила» его в своем сборнике «Ремесло» (Берлин, 1923), где хронологически представлены практически все ее законченные стихи 1921 г.; под заголовком «Отрывок из стихов к Ахматовой» там помещены две строфы, первая из которых совпадает с третьей строфой нашего текста:

...Но вал моей гордыни польской —  
Как пал он! — С златозарных гор  
Мои стихи — как добровольцы  
К тебе стекались под шатер.

Следя полночные наезды,  
Бдил добровольческий табун,  
Пока беседовали звезды  
С Единодержицею струн.

30 августа

<sup>6</sup> Текст восходит к одному из частных московских архивов.



## К ИСТОЛКОВАНИЮ СТИХОТВОРЕНИЯ АХМАТОВОЙ «ВСЕМ ОБЕЩАНЫМ ВОПРЕКИ»

*Сообщение Вячеслава Вс. Иванова  
(Москва)*

Ахматова любила игру особого рода, связанную с ее произведениями и с их истолкованием. Ей нравилось слушать, как ее собеседник вслух размышляет по поводу возможных отгадок там, где в ее стихах, особенно поздних, можно было увидеть загадки. Ахматова в таких случаях как бы ставила отметку разгадчику за степень проникновения в ее замысел. Не раз приходилось мне участвовать в таких разговорах о «Поэме без героя». Но так же она обсуждала и отдельные свои стихотворения.

Если мне не изменяет память, случай, о котором я рассказываю, относится к моему приезду в Комарово в одно из воскресений в начале июня или в самом конце мая 1961 года, когда я целый день провел в «будке» (как звала Анна Андреевна свою небольшую дачу). В тот раз Ахматова прочитала мне незадолго перед тем написанное стихотворение:

Всем обещаньям вопреки  
И перстень сняв с моей руки,  
Забыл меня на дне...  
Ничем не мог ты мне помочь.  
Зачем же снова в эту ночь  
Свой дух прислал ко мне?  
Он строен был, и юн, и рыж,  
Он женщиною был,  
Шептал про Рим, манил в Париж,  
Как плакальщица выл...  
Он больше без меня не мог:  
Пускай позор, пускай острог...

Я без него могла.

По поводу двустишия «Зачем же снова в эту ночь // Свой дух прислал ко мне?» Анна Андреевна тут же спросила меня, знаю ли я, откуда оно. На этот раз я не провалился на экзамене: задолго до того, еще старшекласником, я запомнил наизусть и пробовал перевести русскими дольниками, казавшимися мне близкими к французскому звучанию, некоторые из стихотворений книги Бодлера «Цветы зла». Среди них было и «Comme les anges à l'œil fauve», которое я сразу назвал Ахматовой в ответ на ее вопрос. Она со мной согласилась, но в ее одобрительной улыбке я прочитал и намек на возможность следующей загадки, еще одного вопроса, который в словах она не сформулировала.

Ответ пришел ко мне совсем недавно благодаря новому сборнику неизданных произведений Гумилева, включающему и его перевод этого стихотворения. Для меня стало очевидно, что Ахматова помнила об этом его переводе. Для нее воспроизведение мотива стихотворения Бодлера было одновременно и обращением к Гумилеву. Согласно тому толкованию стихотворения, которое стало распространенным в последнее время, перстень, снятый с руки, относится к Борису Анрепу, изгнанническая судьба которого в этом случае имеется в виду в конечных строках. Но мне кажется возможным и одновременное вызывание образа — или тени — Гумилева: это он снял с ее руки свадебное кольцо — обручальный перстень вопреки когда-то данным обещаниям. Он является ей и воспоминанием о самом себе (как и во многих других стихах ее), и переиначенными строками Бодлера. У Бодлера поэт является к своей любимой подобно «ангелу с диким взглядом», у Ахматовой его дух, как юнговская anima и как одна из трех ипостасей человеческой души в Египте, «женщиною был» (и был «как плакальщица»). Париж может быть реальным местом, где жил в разные годы Гумилев. Я не исключаю, что Ахматова могла думать и о других адресатах стихотворения кроме Б. Анрепа.

Из рассказанного видно, что Ахматова предполагала, что шифр, ею применяемый, может быть разгадан. В этом случае кодовой книгой, позволяющей начать дешифровку, были «Цветы зла».

**АННА АХМАТОВА В ДНЕВНИКАХ Л.В.ШАПОРИНОЙ**  
(1930-е — 50-е годы)

*Публикация Валерия Сажина*  
(Ленинград)

Жанр дневника в России 1920-30-х гг. чем далее, тем все более сходил на нет — причины тому настолько очевидны, что, видимо, указывать на них нет необходимости. Еще реже среди их немногочисленного круга встретим такие, где откровенно и с пониманием того, что в стране происходило, записывались бы перипетии этого тревожного времени. Тем не менее, такие дневники есть, и хотя бы и небольшое их число опровергает ту легенду, якобы страна в лице своих конкретных сограждан жила в неведении о происходивших в ней трагедиях или в молчаливом страхе.

Таков дневник Любови Васильевны Шапориной (урожд. Яковлевой; 1877-1967) — художницы, организатора театра марионеток в Петрограде 1919 г. Она не только ясно ощущала, как культурная жизнь страны год от года, от ступени к ступени опускается в пропасть, не просто с негодованием относилась к растущему числу согладатаев и предателей вокруг — Л.В.Шапорина все это бесстрашно фиксировала, называя имена стукачей, возмущаясь «сытыми мордами Сталина и Молотова» на газетных фотографиях 1939 г., отказывалась верить «признаниям» арестованных друзей. Для настоящей публикации выбраны сюжеты, связанные с встречами Л.В.Шапориной и А.А.Ахматовой<sup>1</sup>. Некоторые описки исправлены без оговорок. Не все встречающиеся по тексту имена ясны публикатору. Но, быть может, важнее расшифровок некоторых имен те суждения поэта, которые зафиксировала Л.В.Шапорина, и сочувственные описания облика Анны Ахматовой в многотрудных обстоятельствах ее жизни.

\* \* \*

1931 октября 30. Летом в доме Елены Ивановны жили Валентина Андреевна [Щеголева] с Анной Ахматовой, Радловы и [Валентина] Ходасевич<sup>2</sup>. Ахматова, которую я так близко увидела и узнала впервые, — редко обаятельный человек. Я

часами могла говорить с ней, любуясь ее тонким, нервным лицом.

*1933 ноября 2.* Третьего дня у меня была Анна Ахматова. Вот у кого сохранилась и поступь и благородство былых дней. Я ее мало знаю и ее личная жизнь мне мало понятна — Лурье, Пунин<sup>3</sup>. — Но она обаятельна — и она никому не поклонилась и ничем не поступилась. У ее сына ее улыбка. Про него, поговорив с ним, О.Мандельштам сказал Анне Андреевне: «Вам будет трудно уберечь его, в нем есть гибельность». Они были в Третьяковской галерее, в отделе икон. Увидав Владимирскую Божию Матерь — он приложился к ней. «Я, — говорит А.А., — была в полном ужасе, что ты делаешь?» — На что он мне спокойно ответил: «Но ведь она же чудотворная!».

*1939 июль 17.* Сволочи. Я не могу — меня переполняет такая невероятная злоба, ненависть, презрение, — и что можно сделать? Ни одного журналиста не осталось из тех, кто имел голос и голову на плечах — Радек, Бухарин, Старчаков. Жив ли умница А.О.<sup>4</sup> Ему инкриминировали (и он признался в этом!) покушение на Ворошилова! Мы знаем, как при Ежове, да и не только при Ежове, люди сознавались в несуществующих преступлениях. Как Крейслер<sup>5</sup> видел пол, залитый кровью в комнате, куда его ввели на допрос. Его били по щекам. А.Ахматова рассказывала мне со слов сына, — что в прошлом июне 1938 г. были такие избиения, что людям переламывали ребра, ключицы. Сын Ахматовой обвиняется в покушении на Жданова.

*1944 сентября 22.* Встретила на улице Анну Ахматову. Она стояла на углу Пантелеймоновской и кого-то ждала. Она стала грузной женщиной, но профиль все тот же или почти. Что-то есть немного старческое в нижней части лица. Разговорились: «Впечатление от города ужасное, чудовищное. Эти дома, эти 2 миллиона теней, которые над ними витают, теней умерших с голода. Это нельзя было допустить, надо было эвакуировать всех в августе, в сентябре. Оставить 50 000 — на них бы хватило продуктов. Это чудовищная ошибка властей. Все здесь ужасно. Во всех людях моральное разрушение, падение. (Ахматова говорила страшно озлобленно и все сильнее озлобляясь, буквально с пеной у рта, летели брызги слюны.) Все женщины ненормальные». — «Не вижу, — вставила я реплику, — Л.Я.Рыбакову<sup>6</sup>». — «Л.Я. никуда не выходила, ничего не

видала. Все ненормальные. Со мною дверь в дверь жила семья Смирновых, — жена мне рассказала, что как-то муж ее спросил, которого из детей мы зарежем первого. А я этих детей на руках вынянчила<sup>7</sup>. Никаких героев здесь нет, и если женщины более стойко вынесли голод — то все дело здесь в жировых прослойках, клетчатке, а не в героизме. Вы думаете, я хотела уезжать — я не хотела этого, мне два раза предлагали самолет и наконец сказали, что за мной придет летчик. Все здесь ужасно, ужасно».

*1946 августа 17.* Утром, я была еще не одета, прибегает Анна Ивановна — глаза на лбу: «Я должна вам рассказать, это так страшно, так страшно!» Вчера вечером состоялось торжественное собрание писателей в Смольном под председательством Жданова. За ним на эстраду вышли Прокофьев, Саянов, Попков, все бледные, расстроенные: в Москве состоялось совещание при участии Сталина, рассматривали деятельность ленинградских писателей, журналов «Звезда» и «Ленинград», «на страницах которых печатались пошлые рассказы и романы Зощенко и салонно-аристократические стихи Ахматовой». Полились ведра помоев на того и на другого. Писатели выступали один подле другого, каялись, били себя в грудь, обвиняли во всем Тихонова, оставил-де их без руководства. Постановили исключить из Союза писателей Анну Ахматову и Зощенко. Их, к счастью, в зале не было<sup>8</sup>.

*1946 сентябрь 28.* Дилакторская рассказала мне следующее. Ахматовой позвонили и сказали, что через полчаса к ней придет секретарь Гарримана, профессор такой-то. Обстановка у А.А. убогая, никакого уюта, никаких вещей, на окнах разные занавески. Кое-как привели в порядок, она пригласила двух приятельниц и приняла профессора. Он говорил по-русски. Через некоторое время он опять приходит в 8 часов, сидит до 9-10-12-ти. Ахматова не знает, что делать: ведь нечем угостить человека. Хозяйство у нее общее с Пуниными — они легли спать и дверь к ним закрыта. На 5 человек собрали 3 чашки, подали кислой капусты. Он просидел до 2 часов ночи. Может быть, он ждал ухода приятельниц и хотел поговорить с ней наедине? Ахматову очень любят в Англии<sup>9</sup>.

*1947 января 20.* В сумерки на углу Шпалерной<sup>10</sup> и Литейного встретила А.Ахматову, окликнула ее и пошли вместе. Я ей сказала, что была у нее под впечатлением выступления Фа-

деева в Праге. Все, что было до этого, не могло меня удивить, т.к. ничего, кроме гнусностей, я и не ждала, но писатель, русский интеллигент, — это возмутило меня до глубины души. — «А мне его было только очень жаль, — ответила А.А., — ведь он был послан нарочно для этого, ему было приказано так выступить. Я знаю, что он не любит мои стихи. Я ни на кого ничуть не обижаюсь, я это искренне говорю, ничего из этого всего не случится. Стихи мои не станут хуже. Ведь вскоре после появления моей книги "Из шести книг" она была запрещена, был устроен скандал редактору, издательству». — Тогда не затрагивали А.А., как человека, и даже как поэта — и такое отношение она приписывает влиянию А.Н.Толстого, который любил ее стихи<sup>11</sup>. — «Приезжал Фадеев, было бурное заседание в Союзе писателей и Фадеев страшно ругал мою книжку. Я не присутствовала на этом заседании. Но была вскоре на каком-то вечере там же. Фадеев увидел меня, соскочил с эстрады, целовал руки, объяснялся в любви. Скольких травили! Когда в 29 году началась травля Е.И.Замятина<sup>12</sup>, я вышла демонстративно из Союза, вернулась туда только в 40-м<sup>13</sup>». — А.А. взяла меня под руку, другой рукой опиралась на палку. — «Травили Шостаковича, но, конечно, никого так сильно, как меня. Уж такая я скандальная женщина». Мужчины, по ее словам, хуже, сильнее реагируют на такую травлю. Замятин переживал очень тяжело тот период. Вспомнили Добычина<sup>14</sup>, который кончил самоубийством. Он был молод и не уверен в себе. Эйхенбаум — единственный из писателей отказался выступить против нее, сказав, что он старый человек и никто ему не поверит, если он начнет бранить Ахматову, которую всегда любил. Его отовсюду сняли. Жена его очень волновалась за него, боялась и умерла<sup>15</sup>. Книги А.А. были изъяты из продажи, было запрещено их и продавать и покупать. Но на днях разрешили продажу.

*1948 февраля 17.* Вчера была Сретенская Анна. Днем я шла к Анне Андреевне Ахматовой. Снесла цветов: вновь появившихся желтых нарциссов. Она лежит, аритмия сердца, предполагают грудную жабу; в общем, замучили. Сократили сына<sup>16</sup>, ее работу о Пушкине не приняли. Никаких средств к существованию. Все это я знаю со стороны. Сама А.А., конечно, ни на что не жалуется. Кажется, она была рада моему приходу. Я было начала что-то рассказывать — она приложила палец к губам и показала глазами наверх. В стене над ее тах-

той какой-то закрытый не то отдушник, не то вентилятор. — «Неужели?» — «Да, и проверено». Звукоулавливатель. О, Господи. Я смотрела на нее и любовалась строгой красотой и благородством ее лица с зачесанными назад седыми густыми волосами.

*1948 февраля 28.* Сегодня в Союзе писателей вечер памяти А.Н.Толстого. Я совсем было собралась уходить, как пришла А.А.Ахматова. Я страшно обрадовалась ей. Ей стало лучше, она встала, зашла к Рыбаковой, узнала у них мой адрес. Московский Литфонд предложил ей санаторию и 3000 рублей! Я очень советовала ей воспользоваться этим предложением и поехать. А.А. рассказала, как она узнала, что к ней в комнату поставлен микрофон. Она должна была выступать, кажется, в Доме ученых и, очевидно, предполагали, что сын уедет с ней вместе. Но сын почему-то остался и услышал стук над потолком, звук бурава. С потолка в двух местах обсыпалось немного известки, посередине комнаты и на ее подушку. — «Я всегда боюсь, что кто-нибудь что-нибудь ляпнет и поэтому у меня всегда очень напряженное состояние, когда кто-либо приходит». — Мы заговорили о композиторах — с ними обошлись, по ее мнению, мягко и корректно по сравнению с тем постановлением, которое ее касалось. Никого не обругали. — «Обзывать блудницей меня, с сорокалетним писательским стажем...» — На мои слова, что она единственная не каялась и не просила прощения, А.А. ответила: «Мне не предъявляли никакого обвинения и мне не в чем каяться. Я понимаю, что Зоценко написал письма Сталину. Его обвинили в клевете — он доказывал, что он не клеветник».

*1949 сентября 19.* Была вчера в церкви, отвела душу и зашла к А.А.Ахматовой, благо воскресенье — мой выходной день. Был уже час, но она еще лежала. Все лето чувствовала себя плохо. Хозяйство, хотя и небольшое, очень ее утомляет, день ходит, день лежит. Вернулся сын, который ведет самую трудную часть хозяйства, т.е. закупки. А.А. встала и мы пошли с ней в Летний сад. Она мне рассказала, что Пунин ждал ареста после того, как в Университете было арестовано 18 человек. Он все надеялся, что дочь с внучкой успеют вернуться — его арестовали за несколько дней до их возвращения. Девочке не сказали об аресте, «просто уехал»<sup>17</sup>. — «У меня самое болезненное из чувств — это жалость, и я умру от жалости к Ирочке и Ане», — сказала А.А. Отец девочки убит на

войне<sup>18</sup>, ей трудно дается ученье. Н.Н. с ней очень много занимался, она очень его любила и звала папой. Она грустит и плачет постоянно и все спрашивает, куда папа уехал и когда он вернется.

Гумилев был расстрелян 25 августа. Пунин арестован 26-го. — «Отбросив всякие суеверия, — говорит А.А., — все-таки призадумайтесь».

*1949 декабрь 21*<sup>19</sup>. Вчера днем ко мне зашла А.А. Ахматова. Доктор велел ей пролежать дней 10 — но какая же возможность лежать в полном одиночестве, когда надо вести хоть минимальное хозяйство. Я занялась приготовлением кофе, А.А. сидела молча, глядя полураскрытыми глазами в окно. Такое у нее было скорбное, исстрадавшееся, измученное выражение лица. — «Почему арестовали сына, не в связи ли это с делом Ник.Ник.?» — «Вот и вы повторяете, кто-нибудь вам сказал, обыватели только шушукуются, сплетничают и все абсолютно ко всему равнодушны, никому ни до кого нет дела. Разве для ареста нужны причины?» — У нее был доктор из платной Максимилиановской лечебницы. — «Но это был скорее бандит или провокатор». — Первое, что он сказал: «Я думал встретить здесь более богатую обстановку». А затем, выслушивая сердце, спросил, не повлияло ли на ее здоровье постановление от 14 августа 1946 г., на что А.А. ответила: «Не думаю».

*1950 февраля 2*. Вчера [...] часу в десятом зашла Анна Андреевна. Она пробыла три недели в Москве, возила передачу сыну. — «"Да, он у нас"; как это услышишь, — она обе руки прижала к груди, — (так все не отдаешь отчета, не веришь), — и только тогда все ясно становится, как услышишь эти слова: он у нас». — А.А. предполагает, что его взяли и вышлют без всякого дела и нового обвинения, а только потому, что он был уже однажды «репрессирован» (слово, которое официально употребляется).

«Все сейчас перечитывают "Воскресение", — сказала А.А., — и плачут. У меня в Москве был Пастернак и говорил, что читал "Воскресение" мальчиком, когда его отец делал к нему иллюстрации. Тогда ему роман показался скучным. Он перечитал теперь и плакал. Я не плакала и не поверила в полное и окончательное воскресение Нехлюдова. Катюша — да. Та ушла от зла. А Нехлюдов так неустойчив, так впечатлителен. Он только что был счастлив. Попасть в знакомую и близкую

ему обстановку у губернатора и вдруг случайно попавшееся ему в руки Евангелие и случайно открытая страница произвела полный переворот. Не верится!»

1951 май 13. Была вчера у меня А.А. Как силен дух у русской женщины. Тебе отмщение, Господи, но Ты воздай.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Здесь публикуются фрагменты из дневника Л.В.Шапориной, хронологическими рамками которых служат 1931-1951 гг. Дневник более позднего времени хранится в Пушкинском Доме: «Записи об Ахматовой имеются в дневнике художницы и переводчицы Л.В.Шапориной, относящемся к 1957-1967 гг. (ф. 898)» (Р.Д.Тименчик, А.В.Лавров. Материалы А.А.Ахматовой в Рукописном отделе Пушкинского Дома. — Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год. Л., 1976, с.81).

<sup>2</sup> Елена Ивановна — одна из знакомых Л.В.Шапориной; Валентина Андреевна Щеголева (урожд. Богуславская, 1878-1931) — драматическая актриса, жена пушкиниста П.Е.Щеголева, близкая приятельница Ахматовой, посвятившей ей стихотворение «Причитание» (1922); Радловы — видимо, Сергей Эрнестович (1892-1958) — театральный режиссер и его жена Анна Дмитриевна (урожд. Дармолатова, 1891-1949) — поэтесса и переводчица; Валентина Михайловна Ходасевич (1894-1970) — художница.

Пользуемся приятной возможностью поблагодарить С.А.Рейсера и Р.Д.Тименчика за доброе отношение к нашей работе.

<sup>3</sup> Артур Сергеевич Лурье (1892-1966) — композитор, близкий друг Ахматовой в пореволюционные годы, в 1922 г. эмигрировал; Николай Николаевич Пунин (1888-1953) — искусствовед, муж Ахматовой в 1923-38 гг., погиб в лагере.

<sup>4</sup> Александр Осипович Старчаков (1892-1938) — журналист, литературный критик; много писал, в частности, о творчестве А.Н.Толстого. Арестован во второй половине 30-х гг., погиб в заключении. См. о нем в комментарии В.Грекова к публикации «Письма А.Н.Толстого к Н.В.Крандиевской» («Минувшее». Исторический альманах. Вып. 3. Париж, 1987, с.325).

<sup>5</sup> Крейслер — сведениями о нем не располагаем.

<sup>6</sup> Лидия Яковлевна Рыбакова (урожд. Гальперина, 1885-1953) — близкая приятельница Ахматовой, жена юриста и коллекционера предметов искусства Иосифа Израилевича Рыбакова (1880-1938), погибшего в годы террора. Рыбаковы жили неподалеку от Фонтанного Дома, на набережной Невы.

<sup>7</sup> Ахматова была очень привязана к детям своих соседей Вале и

Ване Смирновым. Старший, Валя, погиб при бомбардировке во время блокады, когда Ахматова находилась уже в эвакуации; его память она посвятила стихотворение «Постучись кулачком — я открою...» (1942). О Смирновых см. на многих страницах книги Лидии Чуковской «Записки об Анне Ахматовой» (Том 1, изд. 2-е, испр. и доп. Париж, 1984, с.57, 61, 79, 83, 89-90, 115-116, 136, 150-151, 161, 163, 177-178 и др.), а также в книге Анатолия Наймана «Рассказы о Анне Ахматовой» («Новый мир», 1989, № 3, с.112).

<sup>8</sup> Об этом заседании см. в записках Д.Д. «На докладе Жданова» («Память». Исторический сборник. Вып. 2. Москва, 1977 — Париж, 1979).

<sup>9</sup> Рассказ интересен как образец «фольклора» в близком к Ахматовой кругу: имеется в виду встреча в Фонтанном Доме с «Гостем из будущего» (фамилия американского политического деятеля Гарримана одна из рассказчиц назвала по ошибке, спутав его с Черчиллем, который, впрочем, в таком контексте также не имел отношения к описываемому эпизоду). Точнее см. об этом в воспоминаниях Исаяи Берлина «Встречи с русскими писателями: 1945 и 1956» («Slavica Hierosolymitana», vol. V/VI, 1981, с.622-641; другой перевод см. в только что вышедшей отдельном издании кн.: *Анатолий Найман. Рассказы о Анне Ахматовой*. М., «Художественная литература», 1989, с.267-292), а также в публикации (Александра Некричал «Заметки Исаяи Берлина о посещении Ленинграда 12-20 ноября 1945 года» («Обозрение». Аналитический журнал «Русской мысли» [Париж], № 4, апрель 1983, с.37-40).

<sup>10</sup> На углу Шпалерной улицы (историческое наименование нынешней улицы Воинова) и Литейного проспекта находится здание, в котором неизменно располагаются основные службы ленинградского НКВД—КГБ.

<sup>11</sup> Одно из редких ахматовских упоминаний А.Н.Толстого с положительным оттенком. Другое известное нам аналогичное свидетельство — в воспоминаниях Исаяи Берлина (см. прим. 9): «Алексей Толстой меня любил. Когда мы были в Ташкенте, он ходил в лиловых рубашках à la russe и любил говорить о том, как нам будет вместе хорошо, когда мы вернемся из эвакуации. Он был удивительно талантливым и интересный писатель, очаровательный негодяй, человек бурного темперамента. Его уже нет. Он был способен на все, на все; он был чудовищным антисемитом; он был отчаянным авантюристом, ненадежным другом. Он любил лишь молодость, власть и жизненную силу. Он не окончил своего "Петра Великого", потому что говорил, что он мог писать только о молодом Петре. "Что мне делать с ними всеми старыми?" Он был похож на Долохова и называл меня Аннушкой, — меня это корбило, — но он мне нравился, хотя он и был причиной гибели лучшего поэта нашей эпохи, которого я любила и который любил меня» [Мандельштам] («Slavica Hierosolymitana», с.627; ср. перевод в отд. изд. книги Анатолия Наймана, с.275).

<sup>12</sup> О преследованиях Евг. Замятина, завершившихся его выходом из Союза писателей и последовавшим в дальнейшем отъездом на Запад, подробно изложено в публикации Джона Малмстада и Лазаря Флейшмана «Из биографии Замятина (по новым материалам)» («Stanford Slavic Studies», vol. 1, 1987).

<sup>13</sup> См.: *Лидия Чуковская. Записки об Анне Ахматовой* (см. прим. 7), с.80-81.

<sup>14</sup> Леонид Иванович Добыччин (1896-1936) — прозаик, жил в Ленинграде.

<sup>15</sup> О верности дружбе литературоведа Бориса Михайловича Эйхенбаума (1886-1959) свидетельствуется во многих воспоминаниях. Эйхенбаум — автор первой монографии об Ахматовой («Анна Ахматова. Опыт анализа». Пб, 1923), а также статьи о ней «Роман-лирика» (см. в его кн.: «О литературе. Работы разных лет». М., 1987, с.351-352, 499-501). Жена Эйхенбаума — Раиса Борисовна (урожд. Брауде, 1890-1946).

<sup>16</sup> Лев Николаевич Гумилев (р.1912) был уволен с работы незадолго до своего последнего, по счету четвертого ареста осенью 1949 г. См. о нем в кн.: *Лидия Чуковская. Указ. соч.*, с.265-266.

<sup>17</sup> Н.Н.Пунин был в последний раз взят 26 августа 1949, накануне ареста Л.Н.Гумилева, после этого на волю уже не вернулся. Дочь его от первого брака — Ирина Николаевна Пунина; внучка — Анна Генриховна Каминская.

<sup>18</sup> Генрих Янович Каминский (1920-1941) — первый муж И.Н.Пуниной, погиб на фронте в самом начале войны.

<sup>19</sup> Запись сделана в день громогласно отмечавшегося 70-летия Сталина.



## ГЛАЗАМИ ИТАЛЬЯНСКОЙ ПИСАТЕЛЬНИЦЫ

*Публикация Ольги Обуховой  
(Болонья)*

Представляем читателю своеобразное интервью-рассказ Джанны Мандзини о ее встрече с Анной Ахматовой в Таормине<sup>1</sup>, напечатанный в журнале «Ла Фиера Леттерариа», № 44 от 20 декабря 1964 г. Интервью — потому что здесь приводятся подлинные слова самой Ахматовой, рассказ — потому что Джанна Мандзини, сама известная итальянская писательница, рисует образ Ахматовой, пропущенный через призму своего художественного восприятия. Писатель о поэте, художник о художнике.

Джанна Мандзини (1896-1974) — автор многих романов и сборников рассказов. Ее первый роман «Влюбленное время» вышел в свет в 1928 г., но наиболее ярко ее дарование проявилось в жанре рассказа. Ее стиль характеризуется тонкой передачей оттенков чувства, беспокойной взволнованной атмосферой, драматичностью переживаний. Мастер психологического анализа, Джанна Мандзини испытала на себе влияние Пруста, Джойса и, в особенности, Вирджинии Вулф и Кэтрин Мэнсфилд. Свет и тень, полутона чувств и страстей, смещение сна и реальности, магическая власть воображения — все это мы находим и в рассказе Джанны Мандзини об Ахматовой.

### ТРИ ОБРАЗА АХМАТОВОЙ

Портрет молодой Ахматовой, отраженный в ее собственных стихотворениях и постепенно уточнявшийся и исправлявшийся многими сведениями из воспоминаний как русских, так и иностранных поэтов и критиков, покорила нас, начиная с тех далеких времен, когда появились ее первые стихотворения в итальянском переводе другой русской поэтессы — милой Раисы Нальди-Олькиницкой.

Стройная, высокая («я надела узкую юбку, чтоб казаться еще стройней...»), очень молчаливая, темноволосая — челка таких густых и блестящих волос, что кажется лакированной,

закрывает лоб и усиливает затененность глаз. И рот, «с горькими углами», когда говорила нам о расставаниях, воспетых ею, о горькой славе, далекой от мира и любви («я не могу поднять усталых век, когда мое имя произносится»), о вещах, «навсегда опустошенных», о «стае сожженных стихов». И в суровом выражении разве нельзя было прочесть ее непреклонность художника, трудность существования вдали от друзей, присутствие которых необходимо было воскрешать, создавая ту чудесную дружбу, ту красочную легенду, которая делала жизнь возможной.

Но знаменитая шаль с черной бахромой и с пятнами алых роз, покрывавшая эти хрупкие плечи, сколько подсказывала движений, сколько давала поводов для ее врожденной грации.

Ей достаточно было одной строчки (на этот раз со страниц ее прозы, появившейся в марте 1964 года), чтобы создать картину. Париж, парижский дождик, «огромный сломанный черный зонт» Модильяни, и она с художником под этим зонтом на скамейке Люксембургского сада, они читают стихи, почти всего Верлена.

(— Синьора Ахматова, Вы узнаете себя в портрете Модильяни?)

— В то время он был влюблен в Египет и видел все через Египет.)

С этими чертами, соответствующими друг другу наравне с ее стихами, которые, накладываясь друг на друга, образуют неразрушимый сплав, она вошла в нашу общую легенду.

Возможность познакомиться с ней лично, говорить с ней — это казалось невероятным. У мифа есть суровая привилегия расстояния. У него другая орбита, далекая от нашей, он принадлежит другой области.

Приближаясь к ней, я хорошо сознавала, что само желание познакомиться с ней заслонит ее от меня, у меня немного дрожало сердце, особенно при мысли об этом рте «с горькими углами».

И вот в гостинице «Сан Доменико» в Таормине, в ее номере, который она занимает вместе со своей секретаршей-ученицей<sup>2</sup>, неожиданно прежде чем лицо, прежде чем фигура, мне идет навстречу ее открытая улыбка. Улыбка предвзвешивает ее саму, становится между моей неловкостью и ею. Это — из скромности затемненная лампа, с которой она идет вперед, излучая невыразимо глубокое спокойствие. И эта, такая

легкая, тихая радость — о, совсем не из-за обстоятельств, премии, путешествия (она вернулась в Италию много лет спустя<sup>3</sup>), не из-за самой Италии — являет собой ее личное завоевание, может быть вознаграждение — не знаю — за боль ли, за годы или за невероятные драматические обстоятельства.

Так мало улыбки сегодня в мире. Смех, усмешка, безразличие, плач — о! сколько хотите; но улыбку... иди-ка, пощи ее сегодня. Ее больше нет. И мы не замечаем, что она — «главное блюдо», унесенное со стола жизни, незаменимое блюдо.

Эта светящаяся добродетель, ставшая редкостью, вновь завоевала себе право, старинную волшебную власть входить повсюду, власть, подобную небесному дару.

Иная, чем на том ее старом портрете, но та же, что и прежде, гармония, на которой покоится переплетение рифм, линий, черт, цвета, и эта улыбка, — мне нравится представлять ее себе совсем новой, — имела ту же силу сияния, что и взгляд, ту же мимолетную легкость, что и серебро в волосах.

Игра судьбы изменила карты, но формула осталась той же.

Величественная, царственная фигура; но в ней проскальзывало желание заставить забыть о той торжественности, которую она собой выражала. Что такое, это желание умерить себя, высочайшая тактичность или невольная грация?

Находясь около нее, надо было делать вид, что ничего особенного не происходит, чтобы разговор вела она. Слишком внимательный и испытующий взгляд мог показаться неделикатным и помешал бы тому спокойному добродушию, с которым она говорила со мной.

Не спрашивайте меня, как она была одета. Не знаю. Знаю только, что все, как по волшебству, сложилось в образ, в котором плотность вещей теряла всякое подозрение в тяжести, все непрочное принимало веселое обличье, прозрачность рассеивала недоверие. Я увидела мандаринную корку на тарелке, треугольник света, который, спускаясь по шторам перед сверкающей лазурью Таормины, трогал ее вдоль по диагонали, делал ее волосы блестящими, высветлял лоб над бровями, выявлял скулы, обрисовывал шею, подчеркивал мягкую ложбинку между губами и подбородком. Мы сидели на диване, перед нами — приоткрытый занавес спальни.

Ну, хорошо, — прикосновения света, предметы, вещи, очертания — и ощущение таинственной власти. И все-таки все слишком просто, слишком естественно, нечто, чему не мо-

жешь найти имени и чье величие тем не менее сразу чувствуешь. Нечто легкое, делающее мудрость — молодой, общее место — новым, каждый жест — естественным. Но только на мгновение я смогла коснуться самого важного — ее настоящего мира, и сразу же утратила. Потому что в этом образе была она вся, и пока я пристально рассматривала ее, как какой-то невероятный оттенок, — она прошла через меня, подобно лучу (разве можно проследить, схватить луч?), подав мне надежду, что коснувшись его, я узнаю чудесный мир, — и теперь печаль сожаления о потере больше не оставит меня.

Может быть, когда-нибудь во сне родится во мне тайное слово, и в этом слове будет ее образ и вся она, но и тогда изумление мое будет так сильно, что снова перемешает мои бедные мысли.

Она чувствует нерешительность, с которой я задаю вопросы; действительно, в любом, самом деликатном вопросе всегда просвечивает что-то агрессивное, какое-то насилие, — и она предваряет меня, сама говорит о себе.

Она всю жизнь читает Шекспира, прекрасно знает Данте и читает вслух по памяти 30 песнь «Чистилища», переводит Леопарди.

Пишет трагедию. Она называется «Сон во сне». Эта трагедия состоит из трех частей, центральная часть в стихах — очевидно, сам сон. Действие происходит в городе Средней Азии, где находятся беженцы из Белграда<sup>4</sup> и из Москвы.

Она жалуется, что в итальянских, французских и английских переводах ее стихи не «поют», тогда как в немецких спасает ритмическая близость между двумя языками.

Она могла бы говорить еще, если бы я не боялась злоупотребить ее любезностью.

Прощаясь, она меня поцеловала.

Естественно, и в тот день, и на следующий я продолжала думать о ней, читать ее стихи.

Потом она постоянно была у меня перед глазами во время вручения премии (международная премия «Этна-Таормина» в этом году была присуждена ей и Марио Луци<sup>5</sup>) в большом зале Замка Урсино.

Это была она, но она была иной. Она сидела среди представителей местных властей и членов жюри за почетным столом, одетая в черное с наброшенной на плечи дивной старинной шалью цвета слоновой кости, прямая, спокойная, царственная. Чуть выющийся, легкий седой локон на лбу, воло-

сы зачесаны вверх, темное ожерелье по краю небольшого выреза.

Речи, вручение премии, аплодисменты и аплодисменты. Все время сидя, с выпрямленными плечами и высоко поднятой головой, она произнесла короткую благодарственную речь. Но повернулась, захваченная врасплох, когда ей преподнесли в подарок сицилийскую марионетку. Она улыбнулась. Взгляд блеснул, как лезвие, когда, нагнувшись, она внимательно и с удивлением всматривалась в эту странную игрушку для взрослых. Взгляд начал с ног Орландо, поднялся по блестящим доспехам и шелку к голове и шлему, окружил его всего, как для веселой игры; все так же взглядом она взъерошила его, и показалось, что сицилийская деревянная кукла заблестела и зазвенела, — так, не дотрагиваясь до нее, она завладела ею.

В это мгновение она была той Анной Ахматовой, которую я видела в номере «Сан Доменико» в Таормине.

Еще больше тронуло меня, когда ей подарили большую «Божественную Комедию» в издании «Канези» с иллюстрациями Боттичелли. Меня тронуло не только радостное и восхищенное «О!», которое ее губы явственно обрисовали, но и то, что она сразу же поспешно надела очки, совсем просто, по-домашнему. Она больше не сидела за почетным столом. Она была за своим рабочим столиком наедине с высочайшим произведением, далеко от всяких торжественных церемоний.

Повторяю, она все время сидела. Но, когда ее попросили прочесть какое-нибудь короткое стихотворение, она встала. Она встала ради поэзии.

Что за голос! — чуть гортанный, широкий — открытый горизонт и древний плач.

Когда я была у нее в «Сан Доменико» два дня тому назад, она мне объяснила: «Каждое слово в стихотворении должно иметь такую глубину... Глубокое», — повторяла она, убежденная в том, что каждое слово, когда оно то самое, истинное, то, необходимое, — выходит за пределы человеческих возможностей того, кто его произносит, того, кто его пишет. «Глубокое» — она опустила руку и наклонилась к руке.

Стихотворение, которое она любезно согласилась прочитать нам, не было, не могло быть тем, посвященным Данте. Но мне нравится думать, что это было оно. Поэт-изгнанник, увиденный ею, удивляет и волнует меня. В этих стихах есть ужас

изгнания и последнего объятья. Мы видим факел в ночи, мы слышим «за последним порогом» дикий вопль, «но босой, в рубахе покаянной, со свечой зажженной не прошел по своей Флоренции желанной, вероломной, низкой, долгожданной».

Милая Анна Ахматова, однажды ты написала: «Ты выдумал меня, такой на свете нет, такой на свете быть не может».

Теперь мы знаем, что такая на свете — есть.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Анатолий Найман в своих записках «Рассказы о Анне Ахматовой» («Новый мир», 1989, № 3, с. 109) приводит текст ахматовского письма из Италии от 10 декабря 1964, в котором, в частности, говорится: «Сейчас у меня был Ал-ей Алекс. [Сурков.] Он бодр и очень заботлив. Сказал, что г-жа Манцони хочет писать мой лит. портрет. Поэтому просит, чтобы я ее приняла». По всей видимости, речь идет именно о Джанне Мандзини.

<sup>2</sup> Имеется в виду падчерица Ахматовой Ирина Николаевна Пунина, сопровождавшая ее в этой поездке.

<sup>3</sup> Ахматова впервые была в Италии вместе с Николаем Гумилевым в 1912 г.

<sup>4</sup> Так в тексте.

<sup>5</sup> Марио Луци (род. 1914) — итальянский поэт. Первый сборник стихов «Лодка» (1935). Проявил себя как наиболее интересный поэт в группе «герметиков». Литературная премия «Этна-Таормина» была присуждена ему за книгу стихотворений «В магме» (1964). Вслед за ней вышли из печати сборники «Со дна полей» (1965), «На невидимых основах» (1971) и «На огне спора» (1978), за который поэт удостоился «Премии Вьяреджо». Автор литературоведческих книг и эссе, переводчик Колриджа, Расина, Шекспира. Живет во Флоренции.

## ДИАЛОГ ПОЭТОВ (ТРИ ПИСЬМА АХМАТОВОЙ К БРОДСКОМУ)

*Публикация Якова Гордина  
(Ленинград)*

На рубеже 50-х и 60-х годов жизнь Анны Андреевны Ахматовой оказалась связана с жизнью четырех тогда еще молодых ленинградских поэтов — Дмитрия Бобышева, Анатолия Наймана, Евгения Рейна и — несколько позже — Иосифа Бродского. Это пересечение жизней и традиций образовало удивительный литературный оазис, подлежащий внимательному изучению. Начало уже положено в книге А. Наймана «Конец первой половины двадцатого века», которая под названием «Рассказы о Анне Ахматовой» только что частично опубликована в «Новом мире» (1989, №№ 1-3) и вышла отдельным изданием (М., «Художественная литература», 1989).

Взаимоотношения больших поэтов, как современников, так и разделенных столетиями и десятилетиями, превращаются иногда в многослойные и многосмысленные диалоги, представляющие из себя уникальные общекультурные явления. Таков ностальгический, с мощным подземным слоем, диалог Мандельштама и Данте. Именно диалог, ибо Мандельштам слышал ответ, отзыв. Таков почти интимный разговор Ахматовой с Пушкиным. Таков сдержанный, но постоянный диалог Александра Кушнера с Баратынским. Я уже не говорю о примерах слишком явных — Цветаева и Пастернак, Цветаева и Рильке...

Интенсивный при жизни Ахматовой диалог между нею и Бродским, судя по его замечательной беседе с Соломоном Волковым («Континент», № 53, 1987), продолжается по сей день.

Эпистолярный слой не всегда является наиболее значительным слоем диалогов поэтов-современников. Еще рано оценивать этот слой и в отношениях Ахматовой и Бродского. Но исследователям пора думать о нем и копить материал.

В бумагах Иосифа Бродского, которые по воле его покойного отца, Александра Ивановича Бродского, хранятся у меня, есть три письма Ахматовой. Первые два отвезены были в деревню Норинское Архангельской области, где адресат отбывал ссылку, Анатолием Найманом.

## 1

20 окт. 1964

Иосиф,

из бесконечных бесед, которые я веду с Вами днем и ночью, Вы должны знать о всем, что случилось и что не случилось.

Случилось:

И вот уже славы  
высокий порог,  
но голос лукавый

Предостерег<sup>1</sup> и т.д.

Не случилось:

Свetaет — это Страшный Суд<sup>2</sup> и т.д.

Обещайте мне одно — быть совершенно здоровым, хуже грелок, уколов и высоких давлений нет ничего на свете, и еще хуже всего то, — что это необратимо. А перед Вами здоровым могут быть золотые пути, радость и то божественное слияние с природой, которое так пленяет всех, кто читает Ваши стихи.

*Анна*

## 2

Иосиф,

свечи из Сиракуз. Посылаю Вам древнейшее пламя, в свою очередь, почти украденное у Прометея.

Я в Комарове, в Доме творчества. В будке<sup>3</sup> Аня<sup>4</sup> и сопровождающие ее лица. Сегодня ездила туда, вспоминала нашу последнюю осень с музыкой, колодецем и Вашим циклом стихов.

И снова всплыли спасительные слова: «Главное это величие замысла».

Небо уже розовеет по вечерам, хотя впереди еще главный кусок зимы.

Хочу поделиться с Вами моей новой бедой. Я умираю от черной зависти. Прочтите «Ин. лит.» № 12 — «Дознание» Леона Филипе... Там я завидую каждому слову, каждой интонации. Каков старик! И каков переводчик!<sup>5</sup> Я еще таких не ви-

дывала. Посочувствуйте мне.

Стихи на смерть Элиота<sup>6</sup> м.б. не хуже, но я почему-то не завидую. Наоборот — мне даже светло от мысли, что они существуют.

Сейчас получила Вашу телеграмму. Благодарю Вас. Мне кажется, что я пишу это письмо очень давно.

*Анна*

15 февраля  
1965  
Комарово

3

Иосиф, милый!

Так как число неотправленных Вам моих писем незаметно стало трехзначным, я решила написать Вам настоящее, т.е. реально существующее письмо (в конверте, с маркой, с адресом), и сама немного смутилась.

Сегодня Петров День — самое сердце лета<sup>7</sup>. Все сияет и светится изнутри. Вспоминаю столько разных петровых дней.

Я — в Будке. Скрипит колодезь, кричат вороны. Слушаю привезенного по Вашему совету Перселла («Дидона и Эней»), Это нечто столь могущественное, что говорить о нем нельзя.

Оказывается, мы выехали из Англии на другой день после ставшей настоящим бедствием бури, о которой писали в газетах. Узнав об этом, я поняла, почему я увидела такой страшной северную Францию из окон вагона. И я подумала: «Такое небо должно быть над генеральным сражением» (день, конечно, оказался годовщиной Ватерлоо, о чем мне сказали в Париже). Черные дикие тучи кидались друг на друга, вся земля была залита бурой мутной водой: речки, ручьи, озера вышли из берегов. Из воды торчали каменные кресты — там множество кладбищ и могил от последней войны. Потом был Париж, раскаленный и неузнаваемый. Потом обратный путь, когда хотелось только одного — скорей в Комарово; потом — Москва и на платформе все с цветами, все как в самом лучшем сне.

Унялись ли у Вас комары? У нас их уже нет. Мы с Толей<sup>8</sup> заканчиваем перевод Леопарди, а в это время стихи бродят

где-то далеко, перекликаясь между собою, и никто не едет со мной туда, где сияет растреллиевское чудо — Смольный Собор.

И в силе остаются Ваши прошлогодние слова: «Главное — это величие замысла».

Благодарю за телеграмму — античный стиль Вам очень удается, как в эпистолярном жанре, так и в рисунках; когда я их вижу, всегда вспоминаю иллюстрации Пикассо к «Метаморфозам».

Читаю дневники Кафки.

Напишите мне.

*Ахматова*

P.S. Я думаю, что Вам бы понравилась моя встреча с Гарри<sup>9</sup>. Жена его — прелесть.

А вот совершенно забытое и потерянное мною четверостишие, которое вынырнуло в моих бумагах:

Глаза безумные твои  
И ледяные речи,  
И объяснение в любви  
Еще до первой встречи<sup>10</sup>.

Может быть, это из «Пролога»<sup>11</sup>?

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Из поэмы Ахматовой «Путем вся земля».

<sup>2</sup> Первая строка стихотворения Ахматовой «Из "Дневника путешествия"».

<sup>3</sup> Так Ахматова называла свой литфондовский домик в Комарове.

<sup>4</sup> Анна Каминская, внучка последнего мужа Ахматовой Н.Н.Пунина.

<sup>5</sup> Анатолий Гелескул.

<sup>6</sup> Стихи И.Бродского (см.: «День поэзии 1967». Л., 1967, с.134-135; *Иосиф Бродский. Остановка в пустыне*. Нью-Йорк, 1970, с.139-141).

<sup>7</sup> По содержанию письмо датируется 10 июля 1965 г.

<sup>8</sup> Анатолий Найман.

<sup>9</sup> Друг И.Бродского Г.Гинзбург-Восков.

<sup>10</sup> Впервые опубл. в записках А.Наймана («Новый мир», 1989, № 2, с.131).

<sup>11</sup> Имеется в виду сожженная ахматовская пьеса в стихах.

## ВСТРЕЧИ С АННОЙ АХМАТОВОЙ, ИЛИ КАК Я НАЧАЛ ПЕРЕВОДИТЬ СТИХИ

*Сообщение Жан-Марка Бордье  
(Пуатье)*

Когда я учился в Сорбонне на третьем курсе, меня очень увлекали лекции профессора Софи Лаффит о русской поэзии и особенно о поэзии Анны Ахматовой.

Осенью 1963 года я был на стажировке в МГУ. Как-то раз я услышал от одной иностранной студентки о том, что она была в гостях у Анны Андреевны Ахматовой, находившейся в это время в Москве. Кажется, через эту студентку я тоже получил приглашение и в один прекрасный вечер, взволнованный чрезмерно, был у Ахматовой. Встреча произошла в маленькой комнате, тускло освещенной низкой лампой. Анна Андреевна величественно сидела в кресле перед низким столом в накиннутой на плечи темной шали. В полутьме я не сразу разглядел ее лицо, я был поражен тембром ее голоса, его глубиной. Голос Анны Андреевны доходил до меня как будто из глубин вечности России.

В это время я еще довольно плохо говорил по-русски и, надо сказать, поверхностно был знаком с поэзией первой половины XX века (кроме стихов Александра Блока, о которых я написал дипломную работу). Но Анна Андреевна тем не менее говорила со мной благосклонно, и мне было очень жаль, что я, наверное, пропускаю из-за своего невежества самую суть ее речи. Поэтому я попросил у нее разрешения прийти еще раз с магнитофоном, чтобы ее записать. Она согласилась и назначила мне свидание через два дня на другой квартире.

Разговаривая с Ахматовой, я, конечно, рассказал о том, как Софи Лаффит сумела передать своим студентам любовь к русской поэзии и особенно к ее стихам. К моему удивлению, Анна Андреевна очень недружелюбно отозвалась о моей учи-

тельнице. Я спросил, почему. Анна Андреевна с досадой воскликнула: «Как же она смела переводить мои стихи белым стихом! Ведь получается что-то чудовищное». Я возразил, что на французском языке нельзя передать чудесную просодию русского стиха, в чем тогда все французы были убеждены. Но Анна Андреевна привела примеры перевода русских стихов разными французскими поэтами и добавила, что без этой просодии пропадает не только музыка, но и смысл стиха.

Вернувшись в свою каморку в МГУ, я все думал об этом и, наконец, решился попробовать свои силы. Если я не смогу, то кто же сможет? Ведь большинство современных поэтов больше не владеет просодией, а я уже десять лет пишу в основном классическим французским стихом, прекрасные ритмы и рифмы которого звучат в моей душе. И потом я довольно хорошо знаю, понимаю русский язык, по крайней мере язык Ахматовой с его столь великолепной простотой.

И я решился. Выбрал первое попавшееся стихотворение Анны Ахматовой «Вечером». Пошла и на французском языке волшебная музыка стиха. Труднее было с рифмами, но кое-как я добился и этого, надо признаться, не без ассонансов вместо рифм. Я остался доволен своей работой, хотя спустя несколько лет я понял ее недостатки и кое-что переделал.

На следующий день я обратился во французское посольство с просьбой получить «на прокат» магнитофон. Это было нелегко. Сидящие в отделе культуры чиновники хотя и были знатоками русской поэзии, уж очень сомневались в том, можно ли доверить студенту дорогой казенный инвентарь. Они предпочитали сами пойти вместо меня и записать беседу. Но я подумал, что Анне Андреевне, наверно, не очень захочется связываться с официальными лицами, и, наконец, добился своего.

К сожалению, это второе свидание я помню еще более смутно. Меня смущали моя ответственность перед великим поэтом и мало мне знакомая техника магнитофона.

Но Анна Андреевна обрадовалась переводу и убедила меня пойти по этому трудному пути.

В последующие месяцы я перевел «Реквием» и послал его в издательство «Галлимар», но мне ответили, что хотя и отдадут должное качеству моей работы, напечатать ее не могут, так как «Реквием» уже издается в данный момент в «Les Editions de Minuit» (переведенный, конечно, белым стихом!).

Летом 1965 года, уже в Париже, я в последний раз встре-

тился с Ахматовой. Тогда она остановилась в прекрасной гостинице недалеко от Елисейских Полей и принимала там весь цвет парижской интеллигенции. При ней постоянно находилась мой бывший преподаватель в Сорбонне Никита Струве. В этой ситуации я не был особенно нужным и интересным. Но Анна Андреевна очень радушно меня приняла, и я помню, как сидел около нее и чистил для нее апельсин. А потом я был гидом у ее внучки Анны Каминской — возил ее по Парижу, показал ей Версаль.

Вернувшись в Ленинград, куда меня назначили преподавателем в Педагогический институт имени Герцена, я стал видеться с Пуниными и через Анну Каминскую передал Анне Андреевне свой перевод «Реквиема» и других ее ранних стихотворений.

5 марта 1966 года под Москвой Анна Ахматова скончалась. Я присутствовал на ее похоронах в Ленинграде и Комарове.

Хорошо помню дорогу в лесу, снег, толпу и постоянно мелькавшую фигуру Иосифа Бродского, которого кое-кто уже тогда называл ее «преемником». Как молодой поэт и переводчик стихов Ахматовой, я был среди тех, кто на руках нес гроб поэтессы к могиле на кладбище, которое так подходило для тихого и величественного вечного сна.

Но более всего в этот день меня поразил поминальный обед в дачном домике усопшей. Хозяином там был Лев Гумилев. Я не мог оторвать глаз от воскресшего «откуда-то из ниоткуда» героя «Реквиема».

Спустя некоторое время я получил от Пуниных книжку стихов, найденную среди вещей Анны Андреевны после ее смерти. Это была «Антология современной поэзии» из серии «Книга для всех», выпущенная в 1921 году в Берлине издательством «Мысль». На бурой от времени и плохого качества бумаге были напечатаны стихи Анненского, Ахматовой, Волошина, Гумилева, Вяч. Иванова, Эмилии Кальмы, Кузмина. На титульном листе четким почерком были написаны следующие слова:

«Жану Марку Бордье на его отличные переводы —

*Анна Ахматова*

23 февраля 1966

Москва»

Видимо, обрадовал ее в последние дни жизни мой перевод «Реквиема».

ВВЕДЕНИЕ

КНИГА ДЛЯ ВСѢХЪ.

6

204

№ 50-51.

А

Ъ

ОНТЬ,  
И).  
ней.  
Пер-

ОСЛѢ  
ВСѢ

АУЖЪ

ОССІИ  
НИКА

Ъ. —  
ТИ).  
АННА

ИСК-

ВВЕДЕНИЕ

# АНТОЛОГІЯ

## СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ.

*Франц Марку*  
*Бордсе*  
*на его отличные*  
*переводы —*  
*Лина Акмаова*

Издательство „МЫСЛЬ“  
 БЕРЛИНЪ

1921  
 23 февр. 1966  
 Москва

Меня очень тронул этот подарок, полученный от Анны Андреевны из предвечности...

Но «отличным» мой перевод я бы сам не назвал. О том, что есть действительно хороший перевод, я узнал позже от Ефима Григорьевича Эткинда, который несколько лет спустя был насильно «вырван» из его родной ленинградской почвы и который уже в Париже смог воскресить на французском языке подлинную поэзию России. Конечно, я был знаком с ним по Герценовскому пединституту, в котором он преподавал. Когда он не совсем по своей воле оказался в Париже, то создал круг переводчиков, которые под его приятным, но беспощадным руководством стали переводить великих русских поэтов. Он был очень требователен к качеству перевода, и работать приходилось много. Когда казалось, что ты, наконец, добился лучшего возможного перевода стихотворения Пушкина или Лермонтова, он указывал на недостатки и приходилось второй и третий раз перерабатывать перевод, добиваясь много как будто невозможного результата.

Большую работу мне пришлось проделать с «Реквиемом», и, я думаю, Анна Андреевна была бы довольна второй редакцией моего перевода, но и в этой редакции он, к сожалению, не увидел свет.

Не будь в моей жизни этого первого импульса, полученного от Ахматовой при первой встрече с нею, я бы не перевел на свой родной язык поэзию Александра Блока, Пушкина, Лермонтова, сербских поэтов... и не будь этой непосильной кропотливой работы над переводами, не было бы возможно глубокое осмысление сути поэзии, которое я теперь стараюсь передать своим студентам.



## РЕЦЕНЗИИ



*Наталья Горбаневская*  
(Париж)

## ЕЕ ГОЛОС

От журнального варианта, напечатанного в №№1-3 «Нового мира» (1989), «Рассказы...» Анатолия Наймана в их книжном виде отличаются не столько некоторым расширением основного текста (а также ликвидацией одних и появлением других опечаток), сколько приложениями, в которые Найман включил ранее не публиковавшееся двестише Ахматовой «И все пошли за мной. Читатели мои, // Я вас с собой взяла в тот путь неповторимый» (1958), предисловие Михаила Кузмина к книге «Вечер», отрывок из «Писем о русской поэзии» Николая Гумилева, статью Н.В.Недоброво «Анна Ахматова», письмо Н.Н.Пунина к Ахматовой, фрагменты доклада Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград», отрывок из воспоминаний Исаяи Берлина и слово памяти Анны Ахматовой, произнесенное 13 марта 1966 года о. Александром Шмеманом.

Трудно сказать, к кому из них относится помещенная на обороте титульного листа загадочная оговорка: «Издательство далеко не всегда разделяет оценки и суждения, высказанные авторами этой книги, в то же время считает возможным ознакомить читателя с разными мнениями о творчестве Анны Ахматовой» (выделено мной. — Н.Г.). К Жданову? Явно не к нему одному, ибо сказано «авторами». К иным авторам текстов, приведенных в приложениях? К самому Найману? Или... к Ахматовой?

Ибо она — тоже «автор»: письма и приводимые мемуаристом устные высказывания Анны Ахматовой составляют интегральную, но при желании легко вычленяемую часть кни-

---

*Анатолий Найман. Рассказы о Анне Ахматовой. Из книги «Конец первой половины XX века». М., «Художественная литература», 1989.*

ги и трудно надеяться, что советское издательство во всем согласно с этим автором.

Нет сомнения, что «Рассказы...» станут одним из основных источников для всех, кто, будь то исследователь или просто читатель, хочет составить себе полное и живое впечатление о человеческом и поэтическом облике Ахматовой, особенно ее последних лет. В них есть то, что сам Найман отмечает как достоинство ахматовской биографии Аманды Хейт: «...она то тем, то другим словом передает ее голос и всем содержанием — направление ее мысли, „предсмертную волю“». В записках Анатолия Наймана ее голос занимает главное место — и, пожалуй, чем ближе к концу книги, тем больше, так что мемуарист все чаще начинает отводить себе по преимуществу роль комментатора, а уже в комментариях появляются новые мемуарные детали.

Что касается «предсмертной воли», то она передана словно бы вдвойне: как таковая и как настойчивый, пристрастный и обоснованный рассказ о том, когда, как, по какому случаю и в каких словах Ахматова исправляла ходячие заблуждения и восстанавливала истину.

«Те, кто говорил или говорит сейчас, что в последние годы она „исправляла биографию“, исходят из убеждения, что документ — а документом они называют всякую запись — достовернее его последующего исправления. Что, основываясь на документе, они воссоздадут истинное положение вещей. И что последующее вмешательство в документ, так или иначе искажающее сконструированную ими картину, посягает на истину и объясняется намерением улучшить свою или своих близких роль в прошлом и очернить противников. Но Ахматова, несколько десятилетий проработавшая с архивными документами, знала им цену, знала, к какой дезинформации, невольной или преднамеренной, приводит их неполнота, ошибочное, „современными глазами“, прочтение и тенденциозный подбор. Она не верила, что ахматовед умнее Ахматовой, и воспоминаниями и исправлениями последних лет объявляла себя первым по времени ахматоведом, с объективным мнением которого, как ни с чьим другим, придется считаться всем последующим „ведам“».

И более горько (начало цитаты связано с живучею и по сей день легендой о «романе» с Блоком):

«...Она ответила очень серьезно: „Я прожила мою, единственную жизнь, и этой жизни нечего занимать у других“».

И еще через некоторое время: „Зачем мне выдумывать себе чужую жизнь?“.

Между тем „чужая жизнь“, по крайней мере на уровне легенды, творилась, сочинялась для нее уже на ее глазах, и не только из-за недобросовестности или злонамеренности критиков и мемуаристов, но подчиняясь законам людской молвы, действующим и всегда действовавшим по своей собственной логике. Ахматова знала это и делала опережающие шаги, предупредительные записи и в то же время знала, что логика молвы, как мутирующий вирус, ускользнет от всяких ее лекарств и нападет на ее биографию с неожиданной стороны. [...]

Именно этим объясняются ее гневные — часто несправедливо (заметим, что «несправедливо» относится к «гневные», т.е. к тону, а не существу. — Н.Г.) — письма, записи, монологи или такая фраза в автобиографии: „1 октября 1912 года родился мой единственный сын Лев“, — потому что слышала о многочисленных детях Блока, о дочери Мандельштама и т.д. В раздражении захлопнув напечатанные в журнале мемуары о Мандельштаме, она сказала. „Анна Григорьевна Достоевская писала, что вспоминатели принесли ей много горя, что всякий раз, когда она узнавала о появлении новых мемуаров о ее покойном муже, у нее сердце сжималось от тоскливого предчувствия: «Опять какое-нибудь преувеличение, какой-нибудь вымысел или сплетня». И она редко ошибалась. Большинство публикуемых мемуаров — несчастье. Несколько встреч соединяется в одну, одно лицо подменяется другим, даты старательно перепутываются. [...] Бич воспоминаний — прямая речь. На самом деле мы помним очень мало реплик собеседника точно так, как они были произнесены. А ведь только они дают такое живое впечатление от человека, которое ничем нельзя заменить“. О том же она писала в дневнике: „Непрерывность тоже обман. Человеческая память устроена так, что она, как прожектор, освещает отдельные моменты, оставляя вокруг неодолимый мрак. При великолепной памяти можно и должно что-то забывать“.

В самих «Рассказах...» Наймана, однако, при отсутствии этой предательской непрерывности (хотя прожектор памяти освещает достаточно много отдельных моментов, чтобы разогнать «неодолимый мрак», манера его письма в целом представляет собой «дискретное», «точечное» воспоминание), прямая речь — и не только короткие, афористические фразы —

нередко (как и в вышеприведенной цитате) передается прямой речью, что, безусловно, доставит пищу будущим критикам. Слова Ахматовой о прямой речи — «биче воспоминаний» Анатолий Найман процитировал будто специально им в поддержку. К тому же, многократно приводя устные высказывания Ахматовой, Найман решительно нигде не говорит, как он их сохранил: записывал ли, вернувшись домой, или запечатлевал в запасниках памяти, и если да, то каким способом.

Из одного места книги можно сделать прямой вывод, что автор не занимался записью бесед с Ахматовой. Говоря о «Записках об Анне Ахматовой» Лидии Чуковской и в целом очень высоко их оценивая, Найман отмечает: «Дневники — уникальный документ, но беседа с установкой, пускай бессознательной, на запись лишается той нелогичности, бессвязности, а часто и бессмысленности, которые делают ее подлинно живой. К тому же и Ахматова подозревала, что за ней записывают — правда, среди предполагаемых ею эккерманов имени Чуковской я не слышал, — и иногда она говорила на запись, на память, на потомков, превращаясь из Анны Андреевны в „эреперенниуспирамидальциус“. Ахматова была с Чуковской совсем не та, что, например, с Раневской, — не лучше-хуже, не выше-ниже, просто не та».

На самом деле, в данном случае способ запоминания и воспроизведения прямой речи Ахматовой — вопрос не принципиальный. Есть высказывания, которые повторялись или проносились в присутствии нескольких человек, но и те, на какие не найдется второго из «двух свидетелей неотводимых», со всей очевидностью — непреложной для тех, кто ее знал, и подтверждаемой, в частности, чтением «Записок...» Чуковской — были сказаны Анной Андреевной: это ее ход мыслей, ее логика, ее построение фразы, ее интонации. Не исключено, что при наличии, скажем, магнитофонной записи нашлись бы небольшие, но заведомо несущественные «разночтения». Но говорила она это и так.

Кстати, раз уж мы помянули «Записки...» Чуковской, которым Найман, хоть и отмечая известную их односторонность, воздает должное (добавим, что все-таки именно они остаются главным источником сведений об Ахматовой), заметим, что с другими знаменитыми воспоминаниями — «Второй книгой» Н.Я.Мандельштам — автор расправляется безжалостно:

«После смерти Ахматовой Надежда Яковлевна написала и издала еще „Вторую книгу“. Главный ее прием — тонкое,

хорошо дозированное растворение в правде неправды, часто на уровне грамматики, когда нет способа выковырять злокачественную молекулу без ущерба для ткани. Где-то между прочим и как бы не всерьез говорится, скорей даже роняется: "дурень Булгаков" — а дальше следуют выкладки, не бесспорные, но и не поддающиеся логическому опровержению, однако теряющие всякий смысл, если Булгаков не дурень. Ахматова представлена капризной, потерявшей чувство реальности старухой. Тут правда только — старуха, остальное возможно в результате фраз типа: "в ответ на слова Ахматовой я только рассмеялась" — вещи невероятной при бывшей в действительности иерархии отношений. Мне кажется, что, начав со снижения „бытом“ образов Мандельштама и Ахматовой, Надежда Яковлевна в последние годы искренне верила, что превосходила обоих умом и не много уступала, если вообще уступала, талантом. Возможно, ей нужна была такая компенсация за боль, ужас, унижения прежней жизни».

Можно добавить: за мужество, за самоотречение, за спасение стихов Мандельштама, чему Надежда Яковлевна посвятила всю свою жизнь. Найман цитирует замечательную запись Ахматовой, предназначавшуюся для «Листков из дневника»:

«И дети не оказались запроданы рябому черту, как их отцы. Оказалось, что нельзя запродать на три поколения вперед. И вот настало время, когда эти дети пришли, нашли стихи Осипа Мандельштама и сказали:

Это наш поэт».

Вот подлинная компенсация. И было время, когда Надежда Яковлевна другой не искала.

Тут следует сказать об одном немаловажном факте, не упомянутом в воспоминаниях Наймана. Возможно, живя тогда еще в Ленинграде, он попросту об этом не знал; возможно, слышал, но появление «Второй книги» стерло память об этих сведениях. Речь идет о факте, который перестал существовать, т.е. перестал быть фактом и отошел в область предания. В 1966 году, сразу после смерти Ахматовой, Н.Я.Мандельштам начал писать о ней воспоминания. Этот, условно говоря, первый вариант «Второй книги» (не имевший с ней почти ничего общего) был полностью посвящен Ахматовой — тоже мало упоминающей Анну Андреевну «Второй книги». Я хорошо знаю еще трех человек, кроме меня самой, читавших этот совершенно законченный текст. Таких людей было больше —

мнения некоторых из них, насколько я понимаю, сыграли решающую роль в том, что первый вариант был уничтожен (по моим сведениям, полностью, т.е. не осталось ни одного экземпляра) и начала писаться известная теперь всему миру «Вторая книга». Наш общий с Толей Найманом друг, когда я в 1972 году вышла из тюрьмы, резюмировал ее мне так (как бы с позиции автора): «Был Парнас, и было нас там трое: Анна Андреевна, Осип Эмильевич и я. Ну, а если подумать — двое: Осип Эмильевич и я. Ну, а если совсем хорошо подумать — то я одна».

Все это можно объяснить многими вещами: возрастом, влиянием окружения, жаждой «компенсации» и т.п. Думаю, что все эти причины не сыграли бы своей роли, будь жива Ахматова. Найман пишет, повторяя общеизвестную, но от этого не менее верную истину: «Его (Пастернака. — Н.Г.) смерть в 1960 году и ее в 1966-м завершили историю русской культуры первой половины XX века: при их жизни нельзя было не оглянуться на них, нельзя было сказать и поступить так, как стало возможно уже через месяц-два после ахматовских похорон. [...] После их смерти все резко переменялось: масштабы, метод измерения, наконец, сами циркули. Переменялась атмосфера». Вторая часть приведенной цитаты касается у Наймана только поэзии, но к тому, что наступило после смерти Ахматовой, и она относится шире, затрагивая не одну лишь поэзию, но и заметно опустившийся уровень нравственных требований, какие раньше предъявляли к себе люди, близко знавшие или же совсем не знавшие Ахматову, но равнявшиеся на то, как могла бы она оценить тот или иной поступок. Мои знакомые ленинградцы, помню, жаловались, что это стало сразу заметно в тамошнем Союзе писателей. Но это становилось заметно не только в Союзе писателей и не только в Ленинграде. Своеволие, с каким Н.Я. распорядилась образом Ахматовой во «Второй книге» (при этом укоряя в своеволии Анну Андреевну, в то время как «первый вариант» показывал Ахматову как образец самоотречения), относится к этому же ряду.

«Рассказы...» Наймана, скажем сразу, не рисуют Ахматову и как образец самоотречения. Ее образ шире, многосторонней (а местами — но об этом ниже — и расплывчатей, словно и сейчас, по прошествии стольких лет, а может быть, именно вследствие многолетних размышлений и переоценок, не все задумано до конца). Многосторонний облик Ахматовой воз-

никает не за счет лишь анекдотической части, широко зна-  
комящей с когда-то известным лишь узкому кругу, но теперь  
уже, пожалуй, общепрославленным ахматовским юмором. С  
этим юмором, кстати, тоже не все так просто: он отнюдь не без-  
относителен к пониманию Ахматовой своего места поэта — по-  
нимания предельно высокого, но без залезания на котурны.  
Анна Андреевна с большим удовольствием рассказывала при-  
водимый Найманом эпизод с чтицей, которая спросила: «Го-  
ворят, у вас есть поэма без чего-то?» (привожу фразу, как мне  
она запомнилась: «у вас есть», а не «вы написали»). Попро-  
буйте себе вообразить, как отреагировала бы Цветаева, если  
бы ее спросили: «Говорят, у вас есть поэма чего-то?» Помню,  
как в одном разговоре, когда только затевался «Бег времени»,  
Анна Андреевна сказала: «Я хочу печатать новые стихи, а они  
— опять избранное. Опять сероглазый король, опять не на ту  
руку перчатку надела...» Но замечательное двустишие о «ру-  
мынском короле» и я узнала из книги Наймана впервые. Од-  
нако, повторяю, дело не в юморе как таковом.

Избрав жанр «рассказов», а не чистых «мемуаров», автор  
обращается не только к тому, что помнит, и, говоря о стихах,  
анализирует не только те, которые ему случилось обсуждать  
с Анной Андреевной. И, пожалуй, самым новым в его анали-  
зе представляется мне сближение Ахматовой «в жизни» и ее  
стихов. Приведа несколько ее шуток с цитатами из стихов и  
прозы, Найман пишет:

«Смешно было, потому что к месту, и еще смешнее, пото-  
му что, по логике происходящего, совсем не к месту. При чем  
тут, тут, где она только что сидела величественная, безмолв-  
ная, неподвижная, да и сию минуту сходит, опираясь на мою  
руку, вниз по ступенькам — как будто двинулось изваяние;  
она, из чьих скорбно сомкнутых уст ожидаешь услышать раз-  
ве что глухие и торжественные слова про шелест трав и вос-  
клицанье муз, — при чем тут Бобик? При чем тут, в тесной ком-  
натке, куда вместе с посетителем, прочищающим оттаявший  
нос, врывается кухонный чад и где под топчан впихнуты два  
картонных чемодана: рукописи и одежда, — при чем тут Лоре-  
лея?»

В ответ на это риторическое недоумение Найман сводит в  
одно речевую поэтику жизни и поэзии:

«Это был, так сказать, патентованный ахматовский при-  
ем, почти правило: надеть перчатку с левой руки на правую,  
вывернуть ситуацию наизнанку, снизить высокий стиль, под-

нять низменное, столкнуть несопоставимые на первый взгляд вещи, расположить в стихах слова под новым углом друг относительно друга».

Любопытно, что это очень близко к моим описаниям поэтики Норвида, который упомянут в «Рассказах...» как раз в связи со мной и которого я тогда, вопреки предположению Наймана, еще не читала. Видимо, ему запомнилось, как уже в 70-е годы я возмущенно объясняла, что в самойловских переводах Норвида вместо сшибки высокого и низкого стиля создан некий средний, усредненный стиль. Но это к слову.)

«По мне, в стихах все быть должно некстати, не так, как у людей», — цитирует Найман хрестоматийные строки и развивает свою концепцию, на первый взгляд, вопреки ей же:

«И, однако, вспомненное не к месту, сопоставленное некстати производило впечатление естественного, чуть ли не само собой разумеющегося. Отсылка к Горацию и намек на Шекспира, окрик на улице и восклицания муз доходили до людей и пленяли людей интонацией самой обыденной, бытовой, сто раз слышанной и настолько распространенной, что если по Зоценке можно восстановить городской язык 20—30-х годов, то по Ахматовой — интонации русской речи первой половины XX века. Интонация Ахматовой действовала одинаково на неискушенную в поэзии домохозяйку и на изощренного в анализе текстов структуралиста, это видно из того, что он, как и она, прилеплялся к стихам Ахматовой, а не, к примеру, Вячеслава Иванова или, на худой конец, Волошина, не менее „культурных“».

Я, как и автор «Рассказов...», из людей, прилепившихся к стихам Ахматовой и к ней — к самой Ахматовой в последние годы ее жизни, к памяти о ней как мерилу стихов и поступков после ее смерти. Поэтому мне трудно «критиковать»: слишком близка мне вся материя книги. Но потому-то и должна я отметить как некоторые фактические неточности, так и отдельные фрагменты создаваемой в «Рассказах...» концепции личности Ахматовой, которые вызывают у меня сомнение.

Прежде всего — для читателей, а не для автора — сообщу о важнейшем из авторских исправлений, сделанных на моем экземпляре книги (видимо, кто-то указал Найману на эту ошибку после публикации в «Новом мире»): стихи Ахматовой зимы 1921/22 гг. писались в Бежецке, а не в Слепневе. Зато так и перекочевали из журнального в книжный текст отнесение парижской встречи с Никитой Струве к Лондону и

странная транскрипция имени Юзефа (Иосифа) Чапского — Йозеф (и, кстати, не Веслава, а Виглава Шимборска). Следующая же ошибка, являясь ошибкой памяти, носит, как мне кажется, не случайный, а концептуальный характер.

Обращаясь к «делу Бродского», Найман пишет: «„Реквием“ начал ходить по рукам приблизительно в те же дни, в тех же кругах и в стольких же экземплярах, что и запись процесса Бродского, сделанная Вигдоровой». Это не так. Запись процесса начала ходить, естественно, весной 1964 года. К этому времени «Реквием» распространялся в самиздате уже больше года — с декабря 62-го: Анна Андреевна позволила его переписывать после появления в «Новом мире» «Одного дня Ивана Денисовича» и после того, как сама отдала в «Новый мир» «Реквием», который, как она справедливо считала, из редакции тут же начал расходиться, хоть и не был напечатан. У нее дома — не дома, конечно, а на тех московских квартирах, где она жила в ту зиму, — его переписали десятки людей, и почти каждый из них, разумеется, продолжал распространение. От меня одной в течение зимы-весны 1963 года (хоть у меня и не было своей машинки) разошлось не менее сотни экземпляров: я напечатала по крайней мере пять закладок по 4 экземпляра и раздавала только по принципу: «Вы мне вернете мой экземпляр и еще один», — а полученные экземпляры снова пускала в дело. Многие поступали точно так же. По моей оценке, уже в течение 1963 года самиздатский тираж «Реквиема» исчислялся тысячами. В том же году «Реквием» вышел на Западе. О необычайной широте распространения «Реквиема» в самых разных кругах и в разных городах свидетельствует и ряд позднейших данных о конфискации его самиздатских экземпляров на обысках.

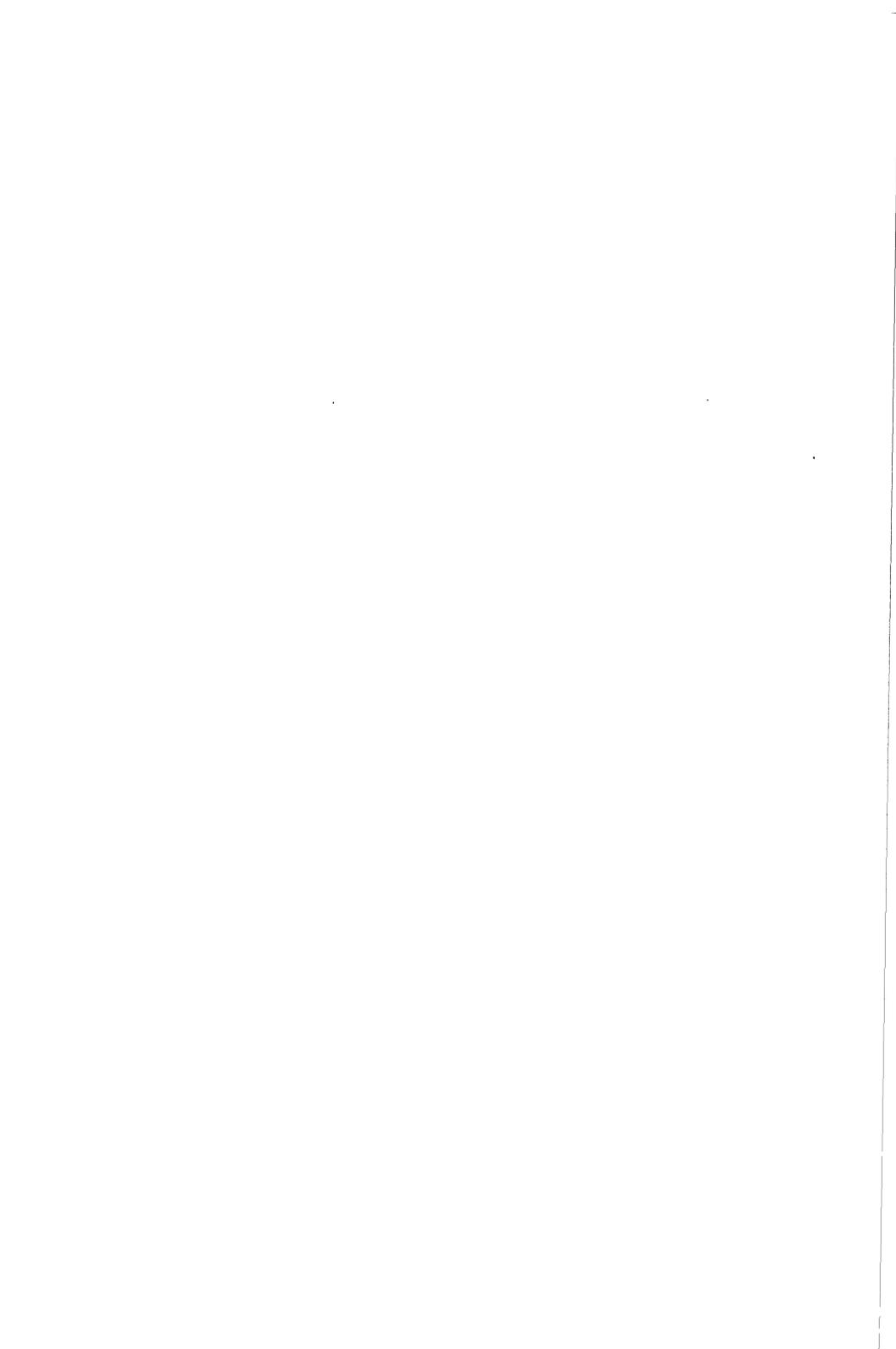
Интересно понять, как возникает такая ошибка памяти. Найман справедливо видит между «Реквиемом» и вигдоровской записью процесса Бродского глубокий параллелизм читательского восприятия: «Общественное мнение бессознательно ставило обе эти вещи и во внутреннюю, хотя прямо не называемую связь: поэт защищает свое право быть поэтом и *больше никем* — для того чтобы в нужную минуту сказать *за всех*. Стенограмма суда над поэтом прозвучала как гражданская поэзия — гражданская поэзия «Реквиема» как стенограмма репрессий, своего рода мартиролог, запись мученических актов». Одушевленная параллелизмом, память слила в один момент и факт распространения обоих произведений.

Переходя от неточностей к самой материи книги, укажу на то, что с самого начала, при чтении одного за другим номеров журнала, тревожило меня в толковании стихов, естественно связанном с истолкованием личности Ахматовой. Речь идет о соединении в ее ранней лирике религиозных и эротических мотивов. Именно здесь, по моему впечатлению, Найман и сам для себя не нашел ответа: а может, и впрямь «не то монахиня, не то блудница, а вернее блудница и монахиня, у которой блуд смешан с молитвой»? Даже если брать гнуснопрославленные ждановские слова с обратным знаком, объясняя, что «искусство, оно одно оправдывало...», «оно одно разрешало...» (и — на новом витке — слегка от этого «искусства» отмежевываясь). В корпусе книги ясным ответом на этот вопрос стало выступление о. Александра Шмемана. Но хотелось бы видеть больше ясности и в самом тексте «Рассказов...», а то иногда возникает впечатление, что автор предпочел бы видеть Ахматову более «хорошей» христианкой и недалеко от того, чтобы читать ей запоздалые поучения.

Наконец, еще одна неясность, сознательная авторская затуманенность, без которой книга прекрасно обошлась бы. В журнальном тексте это было не так заметно: несколько рассеянных по разным местам замечаний можно было проскочить, слегка лишь застопорившись. В книге же, поддержанное цитатами из Гаршина, Берлина и Недоброво, содержится вдобавок упоминание о «многих вещах и событиях, случившихся в последние годы жизни Ахматовой, неожиданных поворотах ситуаций и бесед, некоторых письмах», о «какой-то стороне реальности, стоявшей за „Прологом“, „Полночными стихами“ и сопутствовавшими им». Слова вышеназванных авторов, по утверждению Наймана, *объясняют* или *описывают* эти *многие* вещи и события, *неожиданные* повороты, *некоторые* письма, *какую-то* сторону реальности. Но — какие? какую? Я, принадлежавшая к сравнительно близкому окружению Ахматовой последних лет, — не знаю, не имею понятия. Строить догадки считаю недостойным. Читатель, не знавший Ахматову, а то и выросший после ее смерти, — не знает тем более. Любители строить догадки, наверное, найдутся, хотя материала для догадок Найман практически не дает (тем шире поле для буйной фантазии). Думаю, что если существует что-то, о чем автор воспоминаний не может или не хочет написать открыто, то лучше не заинтриговывать читателя, а промолчать.

Чтобы не заканчивать на минорной ноте, приведу обширную цитату — одну из многочисленных в книге Анатолия Наймана глубоких, всегда основанных на фактах (жизни и поэзии) характеристик Ахматовой, в данном случае на излюбленную и глубоко продуманную автором тему, которую можно назвать «Ахматова и время»:

«Создавалось впечатление, что *in my beginning is my end*, в моем начале мой конец, это не только вечная тень, отбрасываемая смертью на рождение, и не только корни будущего, прячущиеся в вызывающе не похожем на него настоящем, но что конец — это обязательная пара к началу, что начало без конца действительно. Ее жизнь казалась более длинной, чем у любой другой женщины, родившейся и умершей в одно с ней время, потому что не просто включала в себя, а выразила собой несколько исторических эпох, но и потому, что она словно бы тормозила, затягивалась до завершения еще одного, и еще одного, растянувшегося на десятилетия эпизода, до еще одного подтверждения догадки или наблюдения. До конца каждого из ее начал и тем самым до Конца ее Начала, до полного совершения судьбы. До того, чтобы про все происходящее она могла сказать: это — как то-то, — причем сказать таким образом, чтобы „это — как то-то“ стало единственной истинной метафорой происходящего. Не сравнением вещей по сходству или контрасту их признаков, не произвольным сопоставлением, а необходимым и естественным соединением конца с началом и потому — бесспорной правдой бесспорной реальности».



*Самуил Лурье  
(Ленинград)*

## ПОМИЛОВАНИЕ

Тексты подобраны и комментарии составлены с нескрываемой любовью. О сопроводительных статьях этого не скажешь: доктор филологических наук А.И.Павловский, Герой Советского Союза В.В.Карпов ни на миг не забывают, что берут на поруки государственного преступника, и, слегка брагуруя широтой воззрений, больше упирают на беспристрастие.

В статьях разрабатывается своеобразная презумпция, послужившая юридическим — или, если угодно, философским — основанием для цензурного разрешения на книгу. Согласно этой презумпции, стихотворное — а может быть, и прозаическое — произведение литературы (вероятно, только художественной), автор коего лишился права существовать, не обязательно разделяет его судьбу на веки веков.

Короче говоря: если поэта много лет назад поставили к стенке, это еще не значит, что отдаленные потомки не имеют права насладиться звуками лучших его созданий; мера социальной защиты, примененная к Николаю Гумилеву, исчерпана; шестьдесят пять лет, действительно, не издавали, вот же, пожалуйста, пухлый том, стотысячный тираж, читайте сколько угодно.

Собрание довольно полное; и нетрудно предвидеть, что те, кому прежде Гумилев доставался только урывками, будут не-

---

*Николай Гумилев. Стихотворения и поэмы. Вступительная статья А.И.Павловского. Биографический очерк В.В.Карпова. Составление, подготовка текста и примечания М.Д.Эльзона. «Библиотека поэта». Большая серия. Л., 1988.*

сколько разочарованы: стихотворений небывалых и незабываемых оказывается немного; даже если присчитать к ним просто эффектные, просто красивые или, скажем, формально безупречные, — все равно пространство, развернутое на этой полутысяче страниц, останется весьма разреженным.

Хотите, посчитаем? Это недолго. Знаменитый «Жираф», даже несмотря на то, что ютится почему-то в мраморном гроте, и «Оссиан», звучный, как упражнение декламатора, — вот и все, что можно прочесть без смущения и скуки в «Романтических цветах», ранней книге Гумилева (в первой — «Путь конквистадоров» — поэт дорожил, кажется, только заглавием; впрочем, «Оссиан» — оттуда).

Патетическая жестикуляция «Волшебной скрипки» да обольстительный — для среднего и, может быть, старшего школьного возраста — цикл «Капитаны», еще «Он поклялся в строгом храме...» — вот и все, что принадлежит собственно Гумилеву в сборнике «Жемчуга». Остальное — Брюсов, Бальмонт и Сологуб, разведенные в различных пропорциях.

Настоящий голос Гумилева раздаётся впервые под обложкой «Чужого неба» и звучит необыкновенно ясно в «Я верил, я думал...». Тут же находится еще несколько сложенных мастерски, но чересчур картинно стилизованных стихотворений: «Современность», «Маргарита», «Константинополь», «Однажды вечером», две или три из «Абиссинских песен».

В книге «Колчан» высокая лирика прорывается, начиная с четвертой строфы, в элегии «Памяти Анненского», дышит в «Разговоре» и «Дожде». Очень энергичные стихи — «Африканская ночь», «Наступление», «Смерть».

В «Костре» равносильных нет. Наступает спад, и довольно длительный. «Фарфоровый павильон» — коллекция игрушек, — изящных, это правда, но мало занимательных. «Шатер» — альбом раскрашенных по памяти и от руки экзотических видов...

Зато последний прижизненный сборник Гумилева — «Огненный столп» — включает такие стихотворения, строфы и строки, которые нас с вами, конечно, переживут. Здесь «Память», «Шестое чувство», «Подражанье персидскому», «Слононок», «Заблудившийся трамвай», «Пьяный дервиш»...

Итог — десятка три ярких произведений за тридцатипятилетнюю жизнь, за пятнадцать лет работы.

Эти тридцать стихотворений, изданные отдельно, наверное дали бы читателю больше радости; зато здесь, вместе с еще

тремястами, они становятся ценностью иного порядка — историей поэта.

Эта история необычна; перед нами не исповедь, а скорее дневник затянувшегося производственного обучения; ученик в поте лица копирует мастера; все силы уходят на соблюдение изученных правил, и навык развивается много успешней, чем талант, а талант растет заметнее, чем личность.

В результате как часто искренность оборачивается наивностью, мысль отстает от стиха, интонация не согласована с дыханием — а ведь в каждом стихотворении Гумилев пытается избавиться от этих неотвязных изъяснов! Тайна лиризма никак ему не давалась; он искал ее с мучительным ожесточением, полагаясь на свой ум, на прилежный труд, — а добыл — все-таки добыл! — непредвиденной, хотя довольно обычной ценой: всего-то и понадобилось под ударами настоящего несчастья признать ложными свои прежние представления о самом себе и о смысле своей жизни. Впрочем, жизнь скоро кончилась.

Три сюжета пересекаются в поэзии Гумилева; в них сосредоточено ее содержание. Первый — литературного происхождения; жизнь трактуется в нем как приключенческий роман, с той разницей, однако, что поведением героя управляет не интерес, а неопределенная мечта; завоевание географического пространства понимается как метафизический поединок с судьбой; слышен дальний, искаженный отзвук тютчевской темы («Мужайтесь, боритесь, о храбрые друзья, // Как бой ни жесток...»), но у Тютчева человек сражается в обороне против заведомо превосходящих сил и может лишь предпочесть славную гибель — бесславной; а персонажи Гумилева играют в разведчиков и рвутся навстречу року на предельной (для романтических средств передвижения) скорости, потому что выбор у них иной: славная (о, только славная!) гибель или невероятная, невообразимая радость; шансы, конечно, неравные, но презрение к опасности — само по себе восхитительное чувство, и смертельный риск должен быть воспет.

Вот он и воспет в ранних книгах Гумилева, где вышеописанный взгляд на жизненную задачу человека иллюстрирован стилизованными изображениями неукротимых храбрецов в старинных камзолах и плащах. Эта игра увлекала Гумилева, по ее правилам он сочинял не только стихи, но и собственную судьбу. Однако судьба, как и поэзия, не очень-то подчиняется человеческой воле. Недолго путешествовал Гу-

милев по Африке, недолго воображал и чувствовал себя «избранником свободы, мореплавателем и стрелком». Обзаведясь семьей и профессией, он вспоминал об этом жизнерадостном и решительном своем двойнике с грустью, как о недоигранной роли, а сам исполнял, изо всех сил пытаясь справиться, другую роль — в личной драме, которая тут же началась. Роль была ложная, неизбежная развязка оказалась горька нестерпимо; чтобы придать разбитой жизни хоть видимость связного смысла (без этой иллюзии поэтом быть нельзя), Гумилев испробовал различные средства; одно из них состояло в том, чтобы просто-напросто вычеркнуть и забыть унижительную главу, вернуться в юность к двойнику, с которым ничего подобного, разумеется, не могло случиться, и прямо из африканской экспедиции послать его на войну:

Память, ты слабее год от году,  
Тот ли это или кто другой  
Променял веселую свободу  
На священный долгожданный бой...

Назло памяти он вошел в свой юношеский, сильно украшенный автопортрет, извлеченный из ранних сборников, и в большом, громком стихотворении «Мои читатели» объяснил:

Я не оскорбляю их неврастений,  
Не унижаю душевной теплотой,  
Не надоедаю многозначительными намеками  
На содержимое выеденного яйца,  
Но когда вокруг свищут пули,  
Когда волны ломают борта,  
Я учу их, как не бояться,  
Не бояться и делать, что надо.  
И когда женщина с прекрасным лицом,  
Единственно дорогим во вселенной,  
Скажет: «Я не люблю вас», —  
Я учу их, как улыбнуться,  
И уйти, и не возвращаться больше.

И вышло так, что это стихотворение, где едва ли не каждое слово — натяжка, но зато сказано и о том, как встретить без отчаянья смертный час, — совпало по времени опубликования с гибелью автора.

Оно стало автоэпитафией, а завершённый в нём литературный сюжет распространился на всю поэзию, на всю жизнь Гумилева.

Ведь Гумилев не сделался — с официальной точки зрения — невидимкой вполне: у нас, как-никак, имеется научная история литературы, а там почти о каждом авторе полагается хоть раз упомянуть. Научные работники цитировали при благоприятном случае стихи о пиратах и конквистадорах с таким же детским удовольствием, с каким бесстрашные любители переписывали их в заветные тетрадки. Тексты так славно смыкались с биографическими фактами, включая даже последний. Получался убедительный образ инфантильного искателя опасных приключений, охотника поиграть со смертью в поддавки, между годами этой бессмысленной игры сочинявшего нарядные стихи для «сильных, злых и веселых»... Театральная маска превратилась в посмертную.

Между тем, гораздо больше сил и слов потратил Гумилев на другой сюжет — но там поэзия подчинилась биографии. Там он не был ни самостоятельным автором, ни даже главным героем. Его участь predetermined была словами, оброненными в одном письме его невестой: «Я отравлена на всю жизнь, горек яд неразделенной любви! Могу ли я снова начать жить? Конечно, нет! Но 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». Такие клятвы легче произносятся, чем исполняются, но важно не это — ведь никто никого не несчастней, — а важно, что в ходе мучительного стихотворного романа, где его место незавидно и вопль еле слышен, во тьме беспомощных перепевов («Знай, я больше не буду жестоким, // Будь счастливой, с кем хочешь, хоть с ним, // Я уеду далеким, далеким, // Я не буду печальным и злым...») открывается Гумилеву новый, самый важный, истинно лирический сюжет.

Этот, третий и последний сюжет Гумилева, приведший к наиболее высоким достижениям, связан с новым для него, смещенным переживанием реальности: собственное существование призрачно, местоимение первого лица иллюзорно, пространство условно, тело случайно; жизнь — безвольное странствование бессмертной души в бесконечном времени, а унижения и горя — нет. И с восторгом смиренного игрока, разорившийся дотла, чувствует себя чужой игрушкой:

И вот мне приснилось, что сердце мое не болит,  
Оно — колокольчик фарфоровый в желтом Китае  
На пагоде пестрой... Висит и приветно звенит,  
В эмалевом небе дразня журавлиные стаи...

Это стихотворение («Я верил, я думал...») из отдела «Посвящается Анне Ахматовой» в книге «Чужое небо» — первый настоящий лирический шедевр Гумилева. Потом были другие — выше я перечислил — их немного. Гумилеву не хватило времени. Он не успел стать великим поэтом.

По этому поводу А.И.Павловский во вступительной статье говорит: «...его драматический путь будет напоминать о нелегкой цене, какую вынужден заплатить художник за попытку жить лишь искусством и ради искусства, сознательно противопоставив себя и свою позицию миру социальных забот, страстей и тревог».

Мысль В.В.Карпова гораздо ясней, хоть и высказана в виде предположения. Он осторожно советует властям посмертно помиловать расстрелянного поэта — «если даже Гумилев был виноват». Это предложение не только гуманное, но мудрое, даже не без лукавства: посмертно помилованный может считаться как бы и не расстрелянным; и тогда единственная поистине не простительная вина поэта — его гибель при неподходящих, неудобноистолкуемых обстоятельствах — уже не кажется столь ужасной. Умер, и все тут; все равно навряд ли дожил бы до нынешней перестройки; а теперь давайте печатать, давайте изучать.

*Роман Тименчик*  
(Рига)

## К ВОПРОСУ ОБ ИСТОЧНИКАХ ДЛЯ ЖИЗНЕОПИСАНИЙ ГУМИЛЕВА И АХМАТОВОЙ

В связи с тем, что нельзя начисто исключать вероятность обращения со стороны начинающих русистов к недавно изданной подборке воспоминаний о лидере акмеистов, содержащих также ряд упоминаний об Ахматовой, как к авторитетному источнику, представляется необходимым и неотложным предупредить по поводу целого ряда неточностей, этот источник отличающих.

Обсуждаемая книга состоит из мемуаров и комментариев. К сожалению, не всегда и первые и вторые соответствуют номинальному жанровому обозначению.

Среди мемуаров есть просто не-мемуары. Несмотря на высказанное в научной печати (Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник на 1981 год. Л., 1983, с.117; знакомство специалиста по петербургской поэзии начала XX века с напечатанным там циклом воспоминаний об Анненском решительно отказываемся предположить) предупреждение о том, что очерк Г.В.Адамовича «Вечер у Анненского» ни в какой мере не является мемуарным и относится к беллетристике, здесь он введен в мемуарный корпус и в комментариях всерьез обсуждается рассказ, написанный от имени фиктивного автора, который, естественно, не должен отождествляться с тем, кто Анненского видел только в качестве инспектора на уроке в гимназии, кто впервые увидел Гумилева через несколь-

---

Николай Гумилев в воспоминаниях современников. Редактор-составитель, автор предисловия и комментариев *Вадим Крейд*. Париж—Нью-Йорк («Третья волна») — Дюссельдорф («Голубой всадник»), 1989.

ко лет после смерти Анненского, кто, собственно, и не выдавал свою «историческую прозу» за документальное свидетельство.

Пользоваться мемуарами как источником можно только в том случае, если мы отдаем себе отчет в характере намерений мемуариста и осознаем степень его ответственности при сообщении каких-то фактов. Например, о представленном в этой книге Л.И.Страховском следует помнить, что в его гарвардской книге 1949 года содержатся квази-воспоминания о том, как автор книги с Гумилевым ездили к цыганам и катались в санях по Царскому Селу и распивали бутылочку в студии стихотворчества. Ахматова сразу заподозрила неладное и писала: «St. пишет, что видел Н.С. в последний раз в Летнем Саду в апреле 1918 г. Это не невозможно — Н.С. действительно вернулся в П-г в апреле 18 г. после годового отсутствия. Но когда же и в какой стих. студии Г-ва учился Ст-ий? Сами же студии начались после апреля 18 г. Таким образом все ученичество, которым автор так гордится, отпадает. Воспоминания о студийных занятиях, очевидно, почерпнуты у действительных участников этих занятий (стр. 18) Оцуца, Одоевцевой, (может быть) даже уже за границей» («Вопросы литературы», 1989, № 2). Свой «последний разговор» с Гумилевым в Летнем Саду в апреле 1918 года Л.Страховский («Л.Чацкий») вспомнил еще в 1921 году («Russian Life». A Review of facts and documents relating to the Russian situation [London], 1921, No. 2/3, p.72). Но лишь впоследствии обнаружилось, что последний разговор был и первым, что Г.В.Иванов, написавший благожелательный отзыв о книге Страховского, вообще за свои слова не отвечает, ибо утверждал, что со Страховским познакомил его Гумилев, а сам горе-мемуарист припомнил, что на вечер «Арзамаса», где произошло его «краткое знакомство» с Гумилевым, пригласил его тот же Г.В.Иванов. Пожалуй, главное, чем полезна предложенная нам сводная перепечатка мемуаров, так это тем, что наглядно демонстрирует, как из обнародованных мемуаров возникают следующие.

Потому и не все мемуары являются тем, что принято обозначать этим словом, что комментарию своего главного назначения не выполняют.

Прежде всего, они не вносят хронологических поправок к вполне объяснимой и часто извинительной путанице в умах воспоминателей. Скорейшему забвению должны быть преданы все интерпретационные выкладки, основанные на лож-

ной посылке о том, что «Привал комедиантов» был открыт в 1915 году (а не в апреле 1916 года, как единодушно утверждали газеты), равно как и сведения о каком-то африканском путешествии Гумилева 1907 года (подобной же информацией располагает журнал «Простор», 1987, № 10; там еще для вящей занимательности сообщено, что Гумилев в 1906 году поступил в Морской корпус и совершил плавание по Балтике), равно как и утверждение В.А.Корольковой-Неведомской, что она познакомилась с Ахматовой «вскоре» после свадебного путешествия Гумилевых (на самом деле — год спустя). Комментарий должен был указать, что все даты ранней биографии Ахматовой, приводимые С.Маковским (с.76), — неверны. Комментарии не выполняют своих самых элементарных технических обязательств — не регистрируют описок («Борис» Шилейко, «Георгий» Нарбут), не указывают дат смерти лиц, умерших в эмиграции, — А.А.Биска или А.К.Шервашидзе, не оговаривают ошибок — когда младшим братом назван племянник (с.253), не раскрывают псевдонимов и криптонимов (В.И. — Вивиан Итин, Э.П.Бик — Сергей Бобров, Л.Ф. — Петр Пильский), а также — библиографических отсылок (статья Н.М.Волковыско-го «Посылающие на расстрел» — «Сегодня» [Рига], 1923, 3 февраля), не проясняют умолчания текста — К.А. (с.21), являющийся К.А.Сюннербергом, «новый знакомец» (с.210) — В.А.Павловым. Не выполняет комментарий и другой довлеющей ему задачи: ограждать научный обиход от засорения мемориальными фантомами, вроде визитов Блока в дом Гумилевых или участия Георгия Чулкова или Юрия Верховского в заседаниях Цеха поэтов.

Не делая своего прямого дела, комментарий вдруг оживает, касаясь материй, ему не подлежащих. Здесь находят теплые слова не только для мемуаристов, но и для своего метода, собственные сомнения квалифицируются как «хорошо обоснованные», и нас, не таясь, вводят в творческую лабораторию и с ненавязчивой откровенностью признаются, что «легко усомниться в обоснованности мнения Ахматовой» относительно стихотворения «Семирамида». В завидную легкость мы готовы поверить без малейшего колебания. Под сомнением остается только внимательное чтение комментарием обсуждаемой им подборки гумилевских стихотворений, составленной Эммой Герштейн по ахматовским указаниям. В этих стихотворениях представлены два сквозных мотива, связанных с «образом Ахматовой»: существо, несущее смерть

герою, — «Отравленный», «Укротитель зверей», в «Беатриче» — «Я увидел блестящий кинжал в этих милых руках обнаженных», и «лунная дева» — «Из логова змиева», «Современность». Оба эти мотива сходятся в стихотворении о мужеубийце «Семирамиде»:

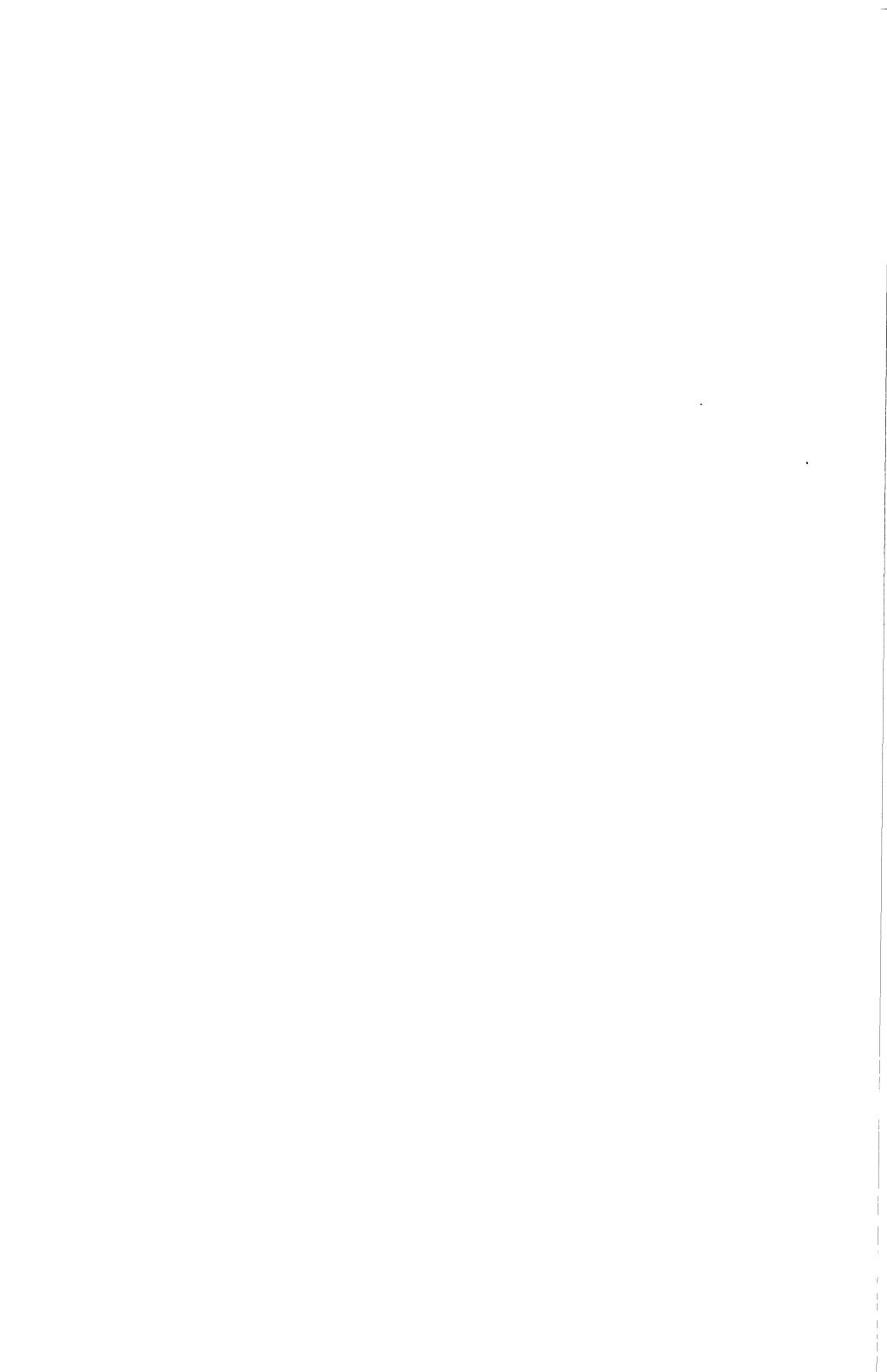
И в сумрачном ужасе от лунного взгляда,  
От цепких лунных сетей  
Мне хочется броситься из этого сада  
С высоты семисот локтей.

Вместо того, чтобы, как полагается комментатору, читать стихи изучаемого поэта и просматривать справочники, здесь начинается какое-то забиячливое разбирательство. Собрат по перу уличил старшего коллегу во фрагментарности, эгоцентричности, невыполнении требований условий времени, отставании по показателям от В.Н.Орлова.

Вместо того, чтобы собрать хотя бы все опубликованные в эмиграции воспоминания о Гумилеве (А.А.Кондратьева, Веры Лурье, армейских сослуживцев, многочисленные мемуарные фрагменты из статей Г.В.Адамовича, соответствующие пассажи из статей З.Н.Гиппиус, П.М.Пильского, Г.А.Лугина-Левина, Б.М.Рунт и т.д.), книга украсилась бестактной и бессмысленной «полемикой».

Число этих «вместо того» нетрудно умножить. Подведем итог словами Ахматовой, сказанными по поводу одного из эмигрантских гумилеведов: «Мне говорят, что его надо простить, потому что он ничего не знает. Я тоже многого не знаю, но в таких случаях избегаю издавать непонятный мне материал».

## ВОСПОМИНАНИЯ



*Михаил Мейлах*  
(Ленинград)

## ЗАМЕТКИ ОБ АННЕ АХМАТОВОЙ\*

...свою меж вас еще оставив тень.

.....  
...Предварив эти заметки несколькими словами об их характере и истории. Их начало восходит к первым месяцам после смерти Ахматовой, когда я начал вспоминать некоторые ее слова, стараясь записать их так, как она говорила. В большинстве случаев это оказалось довольно легко; то, что помнилось, — запомнилось точно и навсегда, при этом поначалу я стремился восстановить главным образом реплики, которые мог слышать не однажды, и частично, к тому же, среди тех, кто знал Ахматову, вошедшие в обиход. При жизни Ахматовой я никогда не записывал разговоров с нею, впоследствии, однако, нашлось несколько случайно попавших на бумагу ее фраз, обогативших эти заметки.

На это ушло около полутора лет. Обе следующие мартовские годовщины я возвращался к написанному и всякий раз останавливался на полпути. И только спустя три года я решился привести в порядок сделанные записи.

Стихи Ахматовой я знал, кажется, всегда, но кое-что раскрылось в них для меня лишь позже и именно в связи с размышлениями о ее жизни. Уже в моем детстве Ахматова была некоторым мифом, и странно было, что она живет в том же городе и что с ней знаком, например, мой отец. Когда мне было лет двенадцать, я, найдя в справочнике ее телефонный номер, набрал его с трепетом, ожидая услышать на мгновение, прежде чем я брошу трубку, ее голос. Но ответила молодая

---

\* Эти заметки, написанные вскоре после смерти Ахматовой, перед публикацией были отредактированы автором (прим. 1989 года. — М.М.). Сокращенная версия заметок публикуется в «Литературном обозрении», 1989, № 5.

женщина, и повторять дерзкий эксперимент я, к счастью, не стал. Позже, когда мне было лет пятнадцать, я, набравшись храбрости, снял с полки «Из шести книг», срезал несколько веток сирени в нашем комаровском саду и предстал перед Ахматовой в ее «Будке». Она написала книгу и спросила, когда же я буду читать свои стихи. В первую секунду я имел наивность подумать, что ей известно о моих стихотворных опытах, но все понял, когда она сказала: — Однажды я повела сына смотреть какого-то ученого слона. Когда мы пришли, татарин, который за ним смотрел, куда-то отлучился. И тогда слон сам начал показывать свои фокусы...

Прошло несколько лет, и я встретился с Ахматовой в Москве на Ордынке у Ардовых, возвращаясь из поездки в Архангельскую область, где я навещал Бродского, о котором она подробно меня расспросила. После этого я встречался с Ахматовой, изредка навещая ее с моим другом Анатолием Найманом, который был ее секретарем и который помог мне победить мучительное ощущение трудности первых встреч, когда я был «один на один» с Ахматовой. Позже я лишь в редких случаях говорил с Ахматовой наедине. Такие визиты были обычно непродолжительными. Я старался сделать Ахматовой приятное, принося ей цветы (в Комарове это была сирень или огромные лиловые ирисы, которые она любила), пластинки, книги, помогая при отъезде, выполняя небольшие поручения и т.п.

В этих заметках я старался, руководствуясь принципом *omnia quae supersunt*, записать всякое прозвучавшее слово Ахматовой, которое я мог бы в точности воспроизвести. Я стремился к этому прежде всего потому, что это — существеннейшая сторона ее облика, которая может быть к тому же более или менее адекватно зафиксирована. Другие элементы — не менее, а иногда, быть может, и более значимые — такие, как молчание, взгляд или поворот головы, могут быть только упомянуты, и, читая эти заметки, следует это помнить. Вот почему я привожу *en revanche* некоторые, казалось бы, несущественные слова и реплики Ахматовой. Те, кто знали Ахматову, помнят, что всякое слово, произнесенное с ее интонацией и ее голосом, приобретало некую восхитительную прелесть и особую значимость.

Облик Ахматовой, который я пытаюсь воспроизвести, быть может, отличается от образа, оставшегося у тех, кто ближе знал Ахматову и чаще ее видел, особенно же у тех, кто

знал ее давно. Первые, привыкнув, могли перестать замечать некоторые мне бросившиеся в глаза черты; по сравнению с последними, выражаясь дантовским языком, взгляд мой отличается тем, что застал Ахматову уже когда свет, в последние годы в ней просиявший и пронизавший весь ее облик, щедро пролился на всех, кто оказался поблизости. Среди них суждено было оказаться и мне, и я хочу надеяться, что на последующих страницах не окажусь недостойным его.

С самых ранних пор в поэзии Ахматовой появляются стихи, в которых, помимо присущих ахматовской лирике достоинств и черт, есть качественное иное нечто, стихи, в которых автор говорит «как власть имеющий». Число таких стихотворений со временем увеличивается. По-видимому, именно это имела Ахматова в виду, когда в 1961 году в связи с «Поэмой без героя» писала о возможности «звать голосом неизмеримо дальше, чем это делают произносимые слова». — «Оттого — продолжает она мысль — и столь различно отношение к "Поэме" читателей. Одни сразу слышат это эхо, этот второй шаг. Другие его не слышат и просто ищут крамолу, не находят ее и обижаются».

Нечто подобное, мне кажется, присутствовало и в жизни Ахматовой и особенно чувствовалось в ее речи. В этом, быть может, и кроется тайна ее отточенных, обладающих несравненной притягательностью, слегка тронутых иронией реплик. Создавалось впечатление, что в словах собеседника она встречается с чем-то давно знакомым, с чем ей приятно встретиться снова и черты чего она готова вновь опознать, а эти ее *petits mots* только соразмеряют происходящее с тем, ей хорошо известным. Попробую определить такое их свойство, как «модальность» — установление зависимости от чего-то, что, однако, трудно было бы назвать. Так, когда собеседник вспоминал что-то, что не представлялось ей значительным, но что она помнила тоже, она говорила: «...Что-то было!» — «Так тоже бывает», — говорила она, когда, например, узнавала что-нибудь, что как-то выпадало из обычного хода вещей (так, когда я снова навещил ее в Боткинской больнице в Москве после того, как давно уже должен был уехать в Ленинград: — «Вы не уехали? Так тоже бывает...»). — «Ни за что! Лучше смерть!» — это шутливо, по незначительному какому-нибудь поводу, так же, как «Этого я Вам никогда не прощу». Иногда Анна Андреевна обращалась к собеседнику за подтверждением того, в

чем вполне была уверена сама: «Ведь правда?» — На вопрос засидевшегося гостя, не занимает ли он рабочее время Ахматовой, ответ прозвучал: «Все равно все пропало».

Такие реплики, как «однако» или «тоже неплохо», позволяли Ахматовой не принимать настоящего участия в разговоре, который был ей неинтересен, не обижая при этом собеседника. На какой-нибудь вопрос вроде — правда ли, что она сейчас пишет книгу о Пушкине, — она могла с веселой интонацией ответить: «— Говорят!» — «— И все так...» — могло быть сказано по поводу мелкой неудачи или в ответ на жалобу, которая не казалась Ахматовой достойной. Зато — «только так и бывает» — по поводу очередной какой-то нелепой истории.

В связи с тем, что я назвал бы «узнаванием», «чувством повторения» (в кьеркегоровском смысле), я коснусь некоторых фактов, о которых мне уже приходилось писать по более специальному поводу. Темы узнавания, повторения проходят через все творчество Ахматовой, и ключевым, быть может, является здесь первое стихотворение цикла «Эпические мотивы»<sup>2</sup>. Можно привести множество примеров: «И снова осень валит Тамерланом...» (1947), «А! Это снова ты...» (1916), «Опять подошли незабвенные даты...», «...и все как тогда...» (1944), «Все как раньше...» (1914), «Здесь все то же, то же, что и прежде...» (1912), «Снова свечи станут тускло-желты...» (1963), наконец, в «Поэме без героя»:

Разве ты мне не скажешь снова  
Победившее смерть слово  
И разгадку жизни моей?<sup>3</sup>

Замечу, что подобные мотивы очень часто встречаются у мелических поэтов древней Греции<sup>4</sup>. В связи с этим чрезвычайно интересно, что в цикле «Шиповник цветет» Ахматова воспользовалась эпиграфом из Анненского, которого, как известно, считала своим учителем, избрав первую строку его стихотворения «Ты опять со мной, подруга осень». Анненский, превосходный классический филолог, был без сомнения знаком с этой традицией, и если в этом случае он и не прибегает к ней сознательно, то тень плодотворной преемственности все же здесь чувствуется.

Значение подобных мотивов в творчестве Ахматовой очень велико и, конечно, уходит далеко от их античного осмысления как закономерности, установленного порядка, рока. Го-

ворить об этом трудно, здесь скрывается какая-то тайна, но в их основе лежит, мне кажется, следующее: автор, соединяя себя и нынешнюю свою реальность с собою в прошлом и с уже данным в опыте (не обязательно «эмпирическом»), вводит свою жизнь в историю (в смысле новозаветном, а не в том, в каком принято стало говорить об «историзме» Ахматовой). Это сопровождается актуализацией воспоминания, которое становится событием настоящего, ощущением памяти, как живой памяти, неотделимой от совести и от ответственности за себя и своих близких. В этом плане такие формальные элементы, как объединение стихотворений разных лет в тематические циклы, перекрестные эпитафии и цитаты из собственных стихов и из поэтов-современников, играют особую роль (особенно в «Поэме без героя»). Что же касается упомянутого эпитафия из Анненского, то, хотя я далек от того, чтобы здесь видеть простую генетическую связь с античностью, встреча в эпитафии классической и новой традиции мне представляется фактом знаменательным — из тех, что сопровождают и в видимом обнаруживают скрытые явления.

Черты эти имели еще одно преломление в жизни Ахматовой: в общении с ней казалось, что она точно знает, как все должно происходить и случаться. В Англии, куда она ездила на церемонию присуждения ей степени доктора Оксфордского университета *honoris causa* (— «Why? — сказал оксфордский доктор»), ей подарили пластинку с чтением одного из известных поэтов, и во время визита по ее возвращении Анна Андреевна предложила ее послушать. Некоторое время звучал голос, читавший стихи о каких-то больших птицах. Ахматова сказала, что она плохо понимает английскую речь со слуха — она учила этот язык по Шекспиру, — и разговор пошел своим чередом, чтение — своим. В какой-то момент она вдруг сказала — Пожалуй, довольно, — и у меня осталось определенное ощущение, что голос поэта звучал «ровно столько, сколько надо». — «Вы уверены, что можно дальше продолжать?» — могла она спросить посреди какой-нибудь легкомысленной истории. — «Я от него и не ждала», — сказала она, послушав рассказ о знакомом, удивившем неожиданной плоскостью мнений.

Проводив до дверей гостя, которого она принимала в своей комнате на Ордынке в доме Ардовых в Москве, и возвращаясь обратно к себе, Анна Андреевна — высокая, прямая, в длинном до полу сиреневом пеньюаре — остановилась на

минуту в гостиной и, улыбаясь, обратилась к присутствующим: «— Осип говорил, что очень важно не перестать улыбаться ровно за минуту до того, как гость будет на лестнице. Я думаю это вписать в свои воспоминания о Мандельштаме».

Разговор с Ахматовой мог требовать известного напряжения со стороны собеседника, — она умела быть строгой. Никто, рассказав ей о трудностях в жизни человека, к которому она относилась с большой симпатией, стал под конец сетовать на тяжелую весну в тех местах, где тот тогда находился. «— Жаловаться на погоду! — прервала Ахматова. — Стыдитесь!» Как-то раз, когда Ахматова жила в комаровском доме творчества, у нее собралось несколько человек, так что все стулья были заняты. В дверь постучал еще один, по-видимому, необязательный гость. «— Простите, — сказала она, — как говорят в таких случаях, в этом купе мест нет...» (Был, впрочем, конечно, принесен стул из соседнего номера). А когда один очень молодой человек в первую же встречу с Ахматовой спросил, пишет ли она сейчас стихи, она только и ответила: «Что Вы», — и рукой махнула, будто речь шла о чем-то невероятном. В общении Ахматова охотно придерживалась шуточных интонаций: — Анна Андреевна, познакомьтесь, пожалуйста, это N. (в комнату вошел хорошо знакомый человек). Она улыбается и протягивает руку: — Ахматова! — Гость не знает, надо ли уходить или еще остаться. — Анна Андреевна, что делать с N.? — «Оставить в живых!» — «Вы у меня на подзрении», — в шутку, по совершенно невероятному поводу.

Мне хотелось бы больше сказать о прелесть мгновенных, внезапных, острых — хотя и остающихся в пределах бытового разговора, но придающих ему оттенок веселой абсурдности — реплик Ахматовой, о которых у меня, однако, осталась скорее только общая память как о черте речевого выражения. Я позволю себе поэтому привести сначала три примера с чужих слов, и это кажется мне оправданным: я рад в тех случаях, когда я «отвечаю» за достоверность, сохранить то, что не имеет, кажется, шансов попасть на бумагу.

— У Ахматовой посетитель, пришедший к ней по делу, но участвующий поначалу в общем разговоре. Речь заходит о том, что дом, в котором Ахматова живет, пойдет на капитальный ремонт и жильцы будут выселены из квартир. — Куда же вы переедете? — спрашивает обеспокоенный гость. — «В подвал», следует сразу же невозмутимый ответ, сопровождаемый указывающим вниз жестом руки (д-р Фридрих Скаковский).

— Анна Андреевна рассказывает одному из добрых друзей (Николаю Ивановичу Харджиеву) подробности какого-то визита: — Там стоял стол, а на столе чернильница... — А что в чернильнице? — спрашивает рассеянно собеседник, по-видимому, задумавшийся в этот момент о чем-то другом. — «Паук», — мгновенно отвечает Ахматова. — И наконец, приехав на вокзал чуть не за два часа до поезда, Ахматова обратилась к провожающим с предложением: — Поговорим о Некрасове! (Как писали уже многие, Ахматова, в последние годы тяжело больной человек, боялась длинного пешего перехода по платформе и, избегая спешки, приезжала задолго до отправления.)

Разговор зашел о западногерманской литературе, о высокой литературной культуре в этой стране. Ахматова отмечала, что за короткое время там вышло несколько разных переводов «Божественной комедии» и «Евгения Онегина». Анатолий Генрихович заметил, что Анне Андреевне придется теперь искать другого секретаря, который лучше бы знал по-немецки. «Пожалуй, — немедленно отозвалась Ахматова. — Я уже об этом подумывала». Другие шутки, которые могли ей нравиться, она, напротив, сдерживала, укоризненно обращаясь к собеседнику по имени (так, когда к двери уже приближался скучный посетитель, а сидевшие у Ахматовой молодые люди все еще шутили по его поводу). Один из близких должен был по просьбе Анны Андреевны поехать из Комарова в Ленинград, приходилось торопиться, уезжать не хотелось, и она это прекрасно понимала. Пока он еще только поглядывал на часы, она говорила, что ему должно быть скучно, когда же он встал наконец, чтобы попрощаться, она сказала: — «Вы даже уже не глядите на часы, так Вам скучно». — А вот снова в Доме творчества: вернувшись в свою комнату из столовой и сев наконец в кресло, Ахматова после длительного из-за перехода и раздевания молчания немедленно обратилась ко мне: — «Ну, что главное в жизни?» — От неожиданности я не нашелся, что ответить. На помощь пришел один из присутствующих с популярной в то время формулой — «Величие замысла». — «Да, мы с Иосифом иногда так думаем», — сказала Анна Андреевна (т.е. с Иосифом Бродским).

Ахматова обладала редкостной памятью, наблюдательностью, зоркостью, она тотчас замечала то, на что другие не обращали внимания. Взяв однажды в руки выпуск «Paris Match», посвященный незадолго до того умершему Черчиллю, кото-

рый остальные перед тем успели просмотреть, она указала на нескольких фотографиях детали, которых никто не заметил, такие, как Орден Подвязки на ноге Черчилля, или то, что на одном из снимков министр пьян. Она удерживала в памяти не только, как это бывает у пожилых людей, события давнего времени, но и все текущие события. Когда я во второй раз встретился с Ахматовой через полтора года после знакомства, она спросила о моих занятиях, о которых помнила с тех пор. — «Я Grand Lagousse, — говорила она так, ответив на самые разнообразные вопросы приезжей француженки. — Я Grand Lagousse — вот как я кончаю свои дни». И, заметив мой взгляд, — «Мише даже меня жалко». — Казалось, и в больнице Анна Андреевна лучше знала о происходящем на свете, чем те, кто приходили ее навещать (так, по крайней мере, нашла ее соседка по Боткинской палате). В один из дней, когда у нее были Мария Сергеевна Петровых и Арсений Александрович Тарковский, она достала из тумбочки свежую газету, в которой что-то было сказано и о них обоих (они ничего об этом не знали), и о ней самой, и еще о ком-то, о ком зашла речь, и добавила — «Здесь обо всех написано — и указав вдруг на меня, — только вот о Мише нет».

Ахматова умела находить решения простые и естественные, подсказанные самим ходом вещей. Однажды к ней приехала молодая поэтесса, которая во всем произвела на нее хорошее впечатление, кроме выбранного ею псевдонима. Анна Андреевна спросила у нее фамилию бабушки, которая оказалась подходящей, и вопрос был решен, как более полувека назад для самой Ахматовой. Что-то похожее было и в том, как Ахматова регулировала продолжительность визитов: если посетитель выказывал нерешительность, следует ли ему оставаться дольше, она говорила, взглянув на часы: — Сейчас без четверти шесть? Посидите до шести. — Она мудро обращалась со временем: — «В день надо делать не больше одного дела».

Язык жестов — лаконичных и чрезвычайно отточенных — был не менее выразителен, чем язык слов: медленный поворот головы и взгляд в окно, взмах руки, взгляд вверх или тот особенный неторопливый округлый жест, которым Ахматова протягивала собеседнику письмо или фотографию. Если разговор был ей неинтересен, жесты, как и интонация, делались чуть-чуть преувеличенными — род «формального присутствия». Сидя в креслах или за столом, Ахматова обыкновенно опирала голову на левую руку — большой палец под

подбородком, ладонь и пальцы поднимаются к виску, либо пальцы отставленной руки упираются прямо в висок, и когда Анна Андреевна плохо слышала, она небольшим движением отодвигала ладонь назад к уху. На тахте она сидела прямо, касаясь ее руками и слегка на них опираясь. В больнице Анна Андреевна сидела в постели так же прямо, не спуская ног. Все, кто знали Ахматову, помнят особое выражение ее лица, когда она гляделась в зеркало, держа его правой рукой на высоте головы, левой поправляя прическу, чуть-чуть поджимая губы. Такой момент счастливо запечатлен на ее, вероятно, последней фотографии, сделанной у Ардовых всего за несколько дней до смерти. Особенной была и улыбка — то воспетое «движение чуть видное губ», от которого расцветало мгновенно все лицо, — Вы только губы стронете в ответ, // Прилаживаясь будто для свирели, — сказал о нем в посвященных Ахматовой стихах Дмитрий Бобышев. Музыку Анна Андреевна слушала сосредоточенно, часто закрыв глаза (запомнилось слушанье в Комарове пластинки «Stabat Mater» Перголези, которую я приносил по ее просьбе).

Труднее сказать о том, как говорила Ахматова, и такие слова, как «неторопливо», «делая паузы», «величественно», пожалуй, мало что пояснили бы. Легче сказать о ее произношении, которое по некоторым фонетическим признакам относится к так называемому «старому петербургскому». Ахматова произносила глубокое заднее *a* (но сильно редуцированное в безударном положении после шипящих — «шеги», «шелить»), ее речи было свойственно упрощение групп согласных, — но прежде всего четкость, ясность артикуляции. Быть может, еще и потому стихи Ахматовой в ее собственном чтении приобретали особенную выразительность. (На преимущественно артикуляционную ориентированность стиха Ахматовой в свое время указывал Б.М.Эйхенбаум.) Речь Ахматовой воспета в русской поэзии — «Твое чудесное произношение», «Ваша горькая божественная речь». Замечу, кстати, что слова «поэт», «поэзия» Ахматова по традиции, поддержанной Гумилевым, произносила с отчетливым, нимало не редуцированным *o*. Некоторые йоты она вокализowała, например, в слове пейзаж (без слогового и не удастся прочесть стих, которым открывается вторая «Северная элегия»: Так вот он тот осенний пейзаж...). Всякое слово приобретало в ее устах почти вещественную плотность, становилось единственно возможным. И, может быть, не стоило бы специально останавливаться на

том, что романские слова — латинские, итальянские, и почему-то русские фамилии, восходящие к тюркским корням (включая собственную — «имена пяти поэтов начинаются на "Ах"» — шутила Ахматова), звучали в ее произношении удивительно красиво.

При Анне Андреевне постоянно была сумочка, в которой она держала фотографии, письма, деньги. Однажды она невозмутимо из нее извлекла библиографическую карточку: «Das ist eine Königin» — впечатления немецкого писателя, который видел Ахматову в Италии. Письма, которые получала Ахматова, содержали множество курьезов. Какая-то читательница после страницы заверений в любви писала, что нашла книгу без переплета и просит Ахматову ответить, не ее ли это стихи, — далее следовало оглавление «Четок». Другой благодарил Анну Андреевну за ее заслуги в русской поэзии в «области содержания». — «Как будто я мало сделала для формы», — сказала Анна Андреевна (интересно в этой связи заметить, что, работая над корректурой одного из сборников с чрезмерно осторожным редактором, Ахматова недоумевала по поводу изъятия некоторых стихотворений, с самым серьезным видом ссылаясь на формальные удачи и находки, — сообщено мне покойным И.М.Тронским). Взглянув на конверт, она продолжала: Есть три правила хорошего тона: нельзя подчеркивать фамилию на конверте<sup>5</sup>; когда пьют чай, вынимают из стакана чайную ложку; и непременно скомкать свежий носовой платок, прежде чем положить его в карман. Остальное все можно.

Иногда Ахматова получала письма, в которых люди, вышедшие из тюрьмы («мои каторжники») просили прислать на дорогу денег. Деньги неизменно высылались. Анна Андреевна ставила в пример доброту покойного Михаила Леонидовича Лозинского, который, узнав о чьей-то нужде, тайно и анонимно этому человеку помогал. По какому-то частному поводу (кажется, какая-то дама жаловалась на то, что нечем время занять) она сказала: — Зло делается быстро. Тем, кто делает добро, времени не хватает. Добро требует всего времени. — Кузмин — вероятно, единственный из близко знакомых мне людей, который любил зло ради зла. — (Нелюбовь Ахматовой к Кузмину нашла отражение в «Поэме без героя» и некоторых стихотворениях. Переоценка ее отношения к Кузмину происходила постепенно и оформилась окончательно к сороковым, по-видимому, годам.)

Изредка Ахматова показывала фотографии, к некоторым давался шуточный комментарий. Была фотография, где она снята с увешанной медалями собакой: «У нее 12 медалей, а у меня только три». Иногда она читала или показывала страницу своих рабочих тетрадей (в то время — томов из собрания сочинений Лермонтова и «Тысячи и одной ночи» со вpletенной вместо текста чистой бумагой, так и называвшихся: «Тысяча первая ночь» и «Лермонтов»). Она не только делала в них записи, но и давала вписывать понравившиеся чужие стихи и даже адреса, и т.п. Эти тетради содержат великолепные образцы мало известной поздней ахматовской прозы. Анна Андреевна однажды показала только что перепечатанный из одной из них отрывок о своем отношении к прозе, которая, как там сказано, ей давалась не просто, — а «о стихах я все знала с самого начала». Когда я дочитал отрывок, Анна Андреевна спросила мое мнение и, как бы продолжая высказанные в тексте мысли, с явным пренебрежением поглядела на рукопись; чуть-чуть качнула головой и махнула рукой. Другой, позже опубликованный фрагмент о встрече с Блоком на пригородном полустанке, который она прочла сама, тогда кончался словами: «...Сейчас, когда темно и за окнами бушует осень...»

Время от времени (для меня эти встречи связаны главным образом с «Будкой» — крохотным комаровским летним домиком, нанимаемым Ахматовой у Литфонда), когда собирались друзья, кто-нибудь посылался за водкой. Считалось, что алкоголь запрещен Ахматовой — «ну разве только экспромтом...» «Сыр купите куском. Это все, что у меня осталось от прежней жизни». Когда бутылка была пуста, она говорила: «уберите ее, как будто она здесь никогда не стояла». Поднося рюмку к губам, она оставалась неподвижной, чуть-чуть только запрокидывала голову, это было очень красиво. За столом сидели долго, Анна Андреевна говорила, и в такие вечера радость ее присутствия становилась почти жгучей, пространство сжималось до яви небольшой комнаты, и вот уже звучит голос Ахматовой: «Я пью за моих молодых друзей», — и ответный тост — За счастье видеть Вас.

После смерти Ахматовой мне приходилось нередко слышать даже от ее «старых друзей», что она якобы «изменила себе», — к ней, ценившей прежде свое время и одиночество, шли теперь вереницы посетителей, возникло новое молодое окружение и т.п. Это мнение — отзвук того обывательского

отношения к поэту, для которого тернистый путь Ахматовой всегда был благодарным объектом: почему-то люди, не имеющие никакого отношения к поэзии и искусству, рады твердить, что Ахматова «повторялась», «исписалась» и т.п., а люди, привыкшие торговать убеждениями за весьма невысокую цену, смеют ставить ей в вину известный цикл стихов 1950 года, который трудно определить иначе как подвиг. (Поясню, что речь идет о цикле стихов «Слава миру», которые появились при следующих обстоятельствах. Сын Ахматовой, Л.Н.Гумилев, был в это время во второй раз арестован, она же, преданная анафеме ждановским постановлением и потому не имевшая ни малейшей возможности за него бороться, пыталась что-то сделать через других авторитетных людей. В ответ ей был сделан намек, что если она напишет стихи в официальном русле, прославляющие тирана, то ее сын будет выпущен. Насколько трудно было Ахматовой сверсифицировать эти стихи даже технически, видно хотя бы из того, что ей должен был в этом помогать ее добрый знакомый, пушкинист и стиховед Борис Викторович Томашевский, по словам его вдовы говоривший ей: — Анна Андреевна, у Вас тут размер не выходит. — Ахматова прекрасно понимала последствия этой жертвы, что отражено в ее подлинных стихах того времени, например, в следующих (из цикла «Черепки»):

Вы меня, как убитого зверя,  
На кровавый поднимете крюк,  
Чтоб, хихикая и не веря,  
Иноземцы толпились вокруг,  
И писали в почтенных газетах,  
Что мой дар несравненный угас,  
Что была я поэтом в поэтах,  
Но мой пробил тринадцатый час.

Между тем, жертва оказалась напрасной: стихи были напечатаны в «Огоньке», но Сталин, превзойдя самого себя коварством, Л.Н.Гумилева не освободил. — Что же касается некоторых перемен в ее образе жизни, то о них, как мне кажется, можно говорить лишь как о новой форме творчества — непосредственного общения с людьми, на которых она оказывала неизмеримое влияние. Последний из великих русских поэтов, человек несравненного духовного величия, Ахматова пользовалась высшим авторитетом среди определенной части общества, даже среди людей, никогда с нею не

встречавшихся, а те, кто оказывались рядом, стремились раскритиковаться перед ней лучшими своими сторонами. Несомненно, что одним своим существованием Ахматова оказывала заметное воздействие на достаточно широкий социум хотя бы в том смысле, что ее потенциальное мнение могло удерживать от тех или иных поступков даже людей, вполне от нее далеких. Тем же, кто склонен говорить о «переменах» в образе жизни Ахматовой, я рекомендовал бы задуматься лучше о том, что в нем всегда оставалось неизменным, — до глубокой старости Ахматовой негде было нередко в буквальном смысле приклонить голову (исключительная скромность комаровской, да и ленинградской жизни, не говоря о часто вынужденном кочевании по Москве, было продолжением ее всегдашней неустроенности, восходящей к воспетой ею в «Царскосельской оде» и «Северных элегиях» «антицарскосельской идиллии»). Однако две-три какие-нибудь вещи — старинная чернильница, желтые свечи в фарфоровых подсвечниках — придавали этой простоте и атмосферу очарования, и очертания изысканности.

Слушать Ахматову было несравненным наслаждением. Я не буду повторять особенно известных новелл Ахматовой, так называемых «пластинок», из которых многие уже записаны другими. Приведу лишь несколько историй. Анна Андреевна рассказывала, как после доклада Мандельштама, кажется в Цехе поэтов, она спросила Николая Владимировича Недоброво, вместе с которым возвращалась из Петербурга в Царское Село, понравился ли ему доклад. — Да, очень, — ответил Недоброво, — но почему он несколько раз что-то говорил о двенадцати музах? — Однажды она стала рассказывать про гимназию, где ей поставили двойку по стихосложению, и в связи с этим припомнила другую подобную неудачу. В начале 50-х годов, когда она вынуждена была заняться переводами, она как-то обратилась к тому же Б.В.Томашевскому с просьбой объяснить ей размер болгарских, кажется (которые сравнивала «с пищеварением»), не то других каких-то стихов. Борис Викторович строго поглядел на нее и сказал: — Этот размер наше поколение привыкло называть ахматовским дольником. — Учись на Высших женских курсах в Киеве, Анна Андреевна учила латынь, — «читала Цицерона, *De tolerando dolore*» (эти слова, и эти слова ее голосом, опадающие в после дождя густом и сиреневом сосновом воздухе). Переводя в 1965 году тексты египетских писцов, она сделала предположение,

что *pyramidum altius* в горацевом «Памятнике» почерпнуто из этих или подобных источников, поскольку пирамиды — «это не то, что в Риме видели в окошко». Это, конечно, не так — в Риме знали о пирамидах, — но интересно как пример свежего и нетривиального взгляда. Точно так же в разговорах с И.Д.Амусиным Анна Андреевна высказывала интересные замечания в связи с ветхозаветными апокрифами, хотя ученого немного шокировало, что для своих интерпретаций она наравне с текстами могла обращаться к гравюрам Гюстава Доре, — а впрочем, почему бы и нет? Ахматова знала на память шуточные латинские стихи, которые сочинялись в ее юности в Цехе поэтов. Читая такой же шуточный перевод на латынь (кажется, Д.П.Святополк-Мирского) «У купца у Семипалова // живут люди не говеючи... — *Heptadactylus mercator // Servos semper nutrit carne*» — она решила, по-видимому, меня проэкзаменовать: оборвав посреди строки, она сделала вид, будто забыла, как по-латыни «всегда», и, только услышав «*semper*», продолжала чтение. Анна Андреевна знала наизусть много французских стихов (а еще — итальянских, английских). Прочтя однажды (она тут же переводила для гостьи, не понимавшей по-французски) короткое стихотворение, которое помнила едва ли не с детства, она рассказала, что всегда думала, что это Верхарн, но когда захотела отыскать, оно не нашлось не только у Верхарна, но и ни у кого из известных ей поэтов. Помню из этих стихов только *pont de bois*, который всем, конечно, напомнил ее собственные стихи «...почернел, искривился бревенчатый мост», а все это вместе соединяется в памяти с тогда же ею показанной фотографией двадцатых годов, где она сидит в белом платье, свесив ноги, на краю деревянного мостика.

Как-то Анна Андреевна предложила мне почитать из «Божественной комедии» (в роскошном издании «*Stampato per Achmatova*» с рисунками Боттичелли, входившим вместе с «мальчиком» — серебряным рыцарем в латах — в премию «Этна Тармина», полученную ею в Сицилии в 1964 году). Когда я остановился, Анна Андреевна продолжила отрывок по памяти, и возможно ли описать «эти слова, ее голосом»? (Кстати, вопреки стандартным вкусам, две последующие части Ахматова любила больше «Ада»). С получением этой премии связан был некоторый казус, о котором Анна Андреевна рассказывала по возвращении из Италии. В Катанье, в замке, где должна была состояться церемония вручения премии, оказалась вы-

сокая лестница «и никаких, конечно, лифтов». Лестницы давно уже были ей настрого запрещены. — А я пошла — и ничего не случилось.

Несколько историй связано было с книгами («— С книгами надо обращаться плохо» —), которые, претерпев сложную судьбу, иногда странно возвращались к Ахматовой. Однажды, купив у букиниста томик Браунинга, дома я обнаружил на нем надпись Владимира Казимировича Шилейки, второго мужа Ахматовой, и показал книгу Анне Андреевне. Она узнала ее и добавила: «— Это Оцуп украл». Раз стало известно, что к тому же букинисту попала книга стихов Блока, подаренная им Ахматовой с посвященным ей стихотворением на титульном листе — «непонятым», и книготорговец, прежде чем пустить книгу в продажу, интересовался, не приобретет ли книгу законная владелица. Когда я спросил об этом Анну Андреевну, она, махнув рукой, ответила знакомым нам — «Все равно все пропало». После этого с той же книгой к ней приходил купивший ее коллекционер М.С.Лесман, который хотел ей ее подарить, но она снова от нее отказалась. Даря или, чаще, надписывая собственные книги, Ахматова делала дедикации строго определенным образом — указывалось, кому делается надпись, где, когда и кем. Это оставляло обязательную часть дедикации, и если Анна Андреевна ею довольствовалась, она говорила: «— Это все, что могу придумать». Надпись могла заменяться простой авторизацией — на титульном листе или в конце ставилась буква *a*, похожая на греческую альфу, иногда представлялись более или менее подробные даты, исправлялись опечатки, восстанавливались цензурные варианты и т.п. Напротив, когда Анна Андреевна дарила книги друзьям, она добавляла ко всему этому подходящее к случаю пожелание, строку из стихотворения или псалма. Искусство выбирать такие строчки примыкает к мастерству ахматовского эпитафия (этой теме я собираюсь посвятить отдельный очерк. Здесь отмечу только удивительное умение выбрать для эпитафия главное в стихотворении или книге — так, превосходный эпитаграф из Князева к четвертой главе первой части «Поэмы» — единственные на таком уровне строки во всем сборнике, и две другие строчки того же четверостишия уже значительно им уступают). Такие строки всегда оказывались к тому же щемяще связанными с ее собственной темой. О некоторых строках Анна Андреевна говорила, что они «просят в эпитаграф». Многие эпитафии оказывались лишь времен-

ными — Ахматова легко их ставила и легко меняла. Роли эпиграфов из ее собственных стихов и новой русской поэзии я имел уже случай коснуться на этих страницах. Известно больше восьмидесяти эпиграфов к стихам Ахматовой на шести языках, рукописи обнаружат, должно быть, больше) В некоторых надписях она указывала, что дарит книгу в знак благодарности за что-либо. Анна Андреевна делала надписи обычным для нее четким и предельно простым почерком с очень изящными очертаниями букв — в ее почерке было что-то общее с ее произношением. Строчки пересекали страницу немного наискось (снизу вверх):

Опирая на ладонь свою висок,  
вы напишете о нас наискосок

(строки Бродского, из которых последняя взята Ахматовой эпиграфом к стихотворению «Последняя роза»). Надписям на книгах Ахматовой свойственна та же значительность, отточенность и глубина, как и всему, что она говорила и писала. Собранные, они немало украсили бы «Труды и дни».

Ко всему, связанному с автографами, Анна Андреевна относилась слегка иронически — фетишизм в отношении чего бы то ни было, связанного с поэтом, вызывал ее резкое неодобрение (дорогой на какие-то давние блоковские торжества она сказала покойной Зое Александровне Никитиной: — В Пушкинском Доме они хранят недокуренную папиросу Блока...). Так, написав однажды небольшое письмо в Москву, она произнесла: «обычный средний автограф». Последние годы она писала шариковой ручкой и с серьезным видом утверждала, что способ непрочный и в один прекрасный день все написанное исчезнет. Написанное, однако, стало после ее смерти исчезать иным, непредвиденным образом. Время от времени к Ахматовой приходил человек, которого она называла «мой библиограф». «— Конечно, он ничего не напишет, но я ему кое-что даю». Выход «Бега времени», несмотря на неполноту сборника, был все же событием («— такой большой книги у меня не было» —) после прорвавшего многолетнее непечатание издания 1958 года, за ярко-красную обложку прозванного «манифест», которое в 1961 году Анна Андреевна обменивала на зеленую (оказавшуюся все же шагом вперед) «лягушку» («Библиотека советской поэзии»). Уже в больнице она получила первый том только что вышедшего американ-

ского издания, подготовленного весьма небрежно, — ошибки, опечатки («— Хуже всего опечатки со смыслом» —), многого недоставало, включены два чужих стихотворения и, что ее особенно раздражило, — бестактная перепечатка «Славы миру». Один из воспроизведенных в томе портретов работы Сорина 1913 года Анна Андреевна называла «конфетная коробка». Другого зарубежного издателя, известного любовью к сенсациям, Анна Андреевна в шутку называла «акулой империализма», потом просто «акулой». Зато итальянского издателя Эйнауди она вспоминала как человека «преlestного».

Диссертации, которые писались об Ахматовой за границей, были обычно неудовлетворительными. Познакомившись с какой-то гарвардской диссертацией о Мандельштаме, Анна Андреевна сказала: «— Если бы Осип написал обо мне, а я об Осипе...». Довольно много анекдотов связано было с переводами из Ахматовой. В стихотворении «Песня последней встречи» — это название, кстати, оказалось переведенным как «Песня последнего раза» («— «Я ему покажу "Песню последнего раза"!») — французскому переводчику понадобилась рифма к «chemin», поэтому после «он вышел шатаясь» он еще от себя прибавил «à cinq heures du matin». — «Что обо мне подумают», — сокрушенно добавляла Анна Андреевна. В переводе

А сторож у красных ворот  
Окликнул меня — куда!

(«Сон», 1915) появились московские Красные ворота, хотя в стихах недвусмысленно говорится о Царском. Памятник из «Реквиема» превращается почему-то в памятник Петру Великому (это у того же американского переводчика, у которого мандельштамовское «У него что ни казнь то малина» стало просто «он любит пить чай с малиной» — ошибка, увековеченная в «Аде» Набоковым). Если первые два случая были предметом шутки, то два последних Ахматова рассказывала почти гневно. Уже в корректуре интервью с Ахматовой, которое печатали «Вопросы литературы», было обнаружено, что она пишет воспоминания об «Анатоле Франсе Модильяни». Другая, более давняя (эпохи подготовлявшейся уже «борьбы с космополитизмом») история, рассказанная мне моим отцом, связана с докладом в не менее просвещенном Пушкинском Доме по ее работе об источниках «Золотого петушка», построенной, как известно, на сопоставлении Пушкина и Ирвинга. Когда

Анна Андреевна спросила, прежде чем приступить к чтению, достаточно ли читать цитаты только по-французски или их надо также переводить, перепуганный ученый секретарь ответил — «читайте только по-русски».

Из французских переводов один неожиданно понравился Анне Андреевне, и она спросила приезжую переводчицу, которая перед тем читала его в Доме писателя, какую отметку ей там поставили. Дама ответила, что один из переводчиков обнаружил имевшиеся якобы ошибки в метрике, поэтому тройку или четверку. «Вот как, — сказала Анна Андреевна, — не знаю, сколько я ему еще поставлю. Еще не решила». Об английских переводах своих стихов: «Язык перенасыщен — не принимает».

К мистификациям и мнимой многозначительности Ахматова всегда относилась неодобрительно. В марте 1965 года, живя в комаровском Доме творчества, она рекомендовала прочесть статью Соловьева о спиритизме в томе Брокгауза, который оказался в ее комнате (и в том же томе — о ссылках). Как-то раз к Ахматовой пришел американец с рекомендательным письмом от своего профессора, который прежде уже бывал у нее. Анна Андреевна сказала ему, что как раз на днях получила от него книги. Гость побледнел и сказал, запинаясь, что «это не простое совпадение». — «Ну что здесь удивительного, — сказала Ахматова, — такое случается сколько угодно». — «...И портрет потом пропал...» — говорила Анна Андреевна о своем портрете, который писала молодая художница, считавшаяся очень таинственной, после того как та перестала у нее бывать.

Боюсь, что по сходной причине Анна Андреевна не одобрила мою идею путешествия по Северному морскому пути летом 1965 года, не вполне, впрочем, ясно тогда выраженную, к тому же Анна Андреевна боялась чрезмерных водных пространств, и она только сказала: — «Если здесь будет такая погода, Вы не проиграете...» (был ненастный день). Путешествие оказалось удачным, и мне хотелось, чтобы она об этом узнала. С крайней северной точки Евразии (над Таймыром) я послал ей телеграмму, снова, однако, не вполне внятную (осенью, в ответ на мой вопрос, Анна Андреевна сказала — «Может быть, Вы думаете, что я ее не получила?»). Позже, в Тихом океане, на торговом корабле, возвращавшемся во Владивосток из рейса на Чукотку, я услышал, проходя мимо судового радио, неожиданные здесь и странно знакомые слова

— Будка, Оксфорд, Найман, Ольшевский... Как выяснилось, читали запись интервью, взятого у Ахматовой Михаилом Ардовым и перепечатанного дальневосточной морской газетой. Смешно, что к моему приезду эту небогатую историю рассказали уже Анне Андреевне остальные помянутые ее участники, знавшие ее из моих писем, и когда при встрече начал ей рассказывать я, третий, она сказала только — «Я знаю, знаю». Не менее фантастичным, хотя несколько более поэтическим был другой случай, происшедший во время того же восточного путешествия. На пустынной — ближайшем к Японии — острове Кунашире мне пришлось проходить через заброшенное имение — в свое время одну из летних резиденций микадо. Постройки и парк были целы, быть может, благодаря тому, что после войны в имении стояли пограничные войска. Войдя в один из оставленных домов с драконом, выглядывавшим из-под конька черепичной крыши, я увидел на полу в полутемной зале какой-то московский альманах, раскрытый на ахматовской «Восточной тетради». Когда я рассказал об этом Анне Андреевне, она лишь заметила: «Плохие стихи», — все остальное не вызвало у нее никакого удивления. Не могу, однако, удержаться от того, чтобы не привести фразу Ахматовой, говорившей по этому поводу, что это «одна из тех историй, которые случаются только с Мишей Мейлахом».

Вот живущие в памяти драгоценные обрывки несравненной ахматовской речи:

«...на коленях даже в церкви не могу стоять...»<sup>6</sup>

«...меня все с чем-то поздравляют, не пойму, с чем...»

«...Борис все жег...»<sup>7</sup>

«...выстрою келью под елью, буду Богу молиться...»

«...перлюстрировалась даже царская почта...»

«...не знаю, какая тут идея — отнимать у людей картины и отдавать их NN...» О нем же: «Человек, на лице которого природа позаботилась изобразить все его пороки».

«...пусть мелькнут...» — В ответ на переданную Ахматовой

просьбу посторонних людей позволить ее навестить.

«...и когда мы прошли уже все заборы и незаборы...»

«...мне надо научиться ходить...» (перед поездкой в Англию).

«...я лирический поэт и могу валяться в канаве...»

«...все эти истории почему-то немедленно становятся известными, хотя я рассказывала их только моему окружению. Я думаю, там (указав под диван) стоит машинка, которая пишет».

Постучав в дверь, из-за которой раздается голос Анны Андреевны, — «Я не убрана — подождите...»

«...Вы читали, что обо мне написано в "Новом мире"? Я нет».

«...царя чуть не каждый день видела...» (т.е. в Царском Селе в десятые годы). — Ахматова возмущалась чьими-то мемуарами, в которых царь каждый день выезжал кататься в золотой карете. «Иллюзия императорской жизни» — это выражение могло относиться и к подобным представлениям, и, шире, — к любой безвкусной роскоши.

После посещения человека очень почтенного и очень рассеянного: «...был N. Конечно, у него было расстегнуто все, что может быть расстегнуто...» — «После некоторых людей на полу всегда остаются какие-то соринки, нитки. К числу таких людей принадлежал мой второй муж Володя Шилейко».

«...Ну, она устроила ему файфоклок не скажу когда...»

«...Еще не знаю, как сердце будет себя вести...» — днем, по поводу планов на вечер.

О тюремных очередях ежовщины: «Одни бабы стояли...»

«...Я получила французское воспитание: — Allons, enfants de la patrie...»

В «Будке» над кроватью Анны Андреевны висел «Петух» — понравившийся ей рисунок Бориса Ардова. — «Его хотели повесить вон там, но я сказала: к иконам не пущу...»

У Ахматовой были своеобразные эпитеты, такие, как «тайнобрачный», «беспастушный», которыми она пользовалась в самых различных, разумеется, шуточных контекстах, — например, — «ваш тайнобрачный визит». Обращаясь с просьбой выполнить какое-нибудь новое поручение, добавлявшееся к предыдущим, она могла сказать — «...будьте ангелом до конца...» Для шуточного обозначения чего-то невозможного или неисполнимого она употребляла формулы «идеал грез» и «в порядке чуда». (Эти последние выражения относятся, впрочем, к «ордынскому» фольклору своеобразнейшего дома Ардовых в Москве — семьи, с которой Ахматова была близка и в которой подолгу жила. За многие годы кое-что из этого колоритного языка, который и вырабатывался отчасти при ее же участии, перешло в ее речь. Об этом и о многом другом пишет в своих воспоминаниях об Ахматовой «Легендарная Ордынка» М.В.Ардов.)

Узнав о моих занятиях обэриутами, Анна Андреевна попросила что-нибудь прочесть. Я прочитал «Элегию» Введенского. Оказалось, что она с давних пор знала ее от Николая Ивановича Харджиева. С Хармсом она была знакома и высоко ценила его прозу (сохранилась сделанная Л.К.Чуковской запись пересказа ее интересного разговора с Хармсом). Анна Андреевна спросила об обстоятельствах его гибели. Я отвечал, что он умер в блокадной тюрьме, но по мало достоверным слухам его след всплыл впоследствии в Новосибирске, где эвакуированные актеры будто бы носили ему передачи. Анна Андреевна пришла в волнение: — Этим слухам нельзя верить ни в коем случае! Они могут распускаться только с определенной целью. Я сама полтора года стояла в очередях и знаю, что этого быть не может<sup>8</sup>.

Разговор зашел о Сартре. — Теперь Сартр в фаворе, — сказала Анна Андреевна, — а когда он в свое время написал, что Сталин отличается от Гитлера только длиной усов, о нем и думать было нельзя, а у того, кто дотронется до этой книги, руки должны были почернеть до локтя...

Говорили о наркомании, к которой Анна Андреевна, естественно, не могла относиться с симпатией. — Когда у меня был инфаркт, — сказала она, — в больнице мне целый ме-

сяц делали уколы морфия. — Я спросил, сопровождалось ли это какими-нибудь приятными видениями. — Ничего приятного в них не было, — отвечала Анна Андреевна. — Ну, раз увидела у себя на постели кошку. — «Зачем мне кошка?»

Однажды, когда Анна Андреевна показала снимок, сделанный из ее окна во флигеле Мраморного дворца, где она жила в девятнадцатом или двадцатом году, и почти совпадающий с видом из моих нынешних окон (— «Вы живете в доме Адамини?»)<sup>9</sup>, темой разговора стало Марсово поле. Она великолепно знала старый Петербург<sup>10</sup> (не только по Пыляеву и Лукомскому, которых советовала читать). Вернувшись как-то раз с катанья на автомобиле, она рассказала, что во время остановки на Исаакиевской площади шофер стал ее убеждать, что собор посвящен царю, и она сказала ему: «Прочтите что там дальше написано» (речь идет о надписи на портике западного фасада Исаакиевского собора — «Царю царствующих»). «Город славы и беды» — Петербург, а потом Ленинград (Анна Андреевна, со свойственным ей трезвым взглядом, не одобряла, когда называли Петербургом современный нам город, и новое название вошло в ее словарь — зато любила старинные названия улиц, в том числе своей «Широкой», где жила или, вернее, останавливалась между периодами жизни в Москве и Комарове в последние годы) — был и героем поэзии Ахматовой, и постоянным свидетелем ее пути — «блаженной колыбелью», «солею молений», «тайственной брачной постелью», «ленинградской могилой», и только «Трилистник московский» стал странным пророчеством:

Случится это в тот московский день,  
Когда я город навсегда покину,  
И устремлюсь к желанному притину,  
Свою меж вас еще оставив тень.

И вот — последний отъезд. Мне памятно редкое солнце раннего октября, пустующие небеса скоротечной осени и лиловые астры, которые словно по уговору принесли все, кто пришел на «Широкую» проводить Ахматову. Цветы Анна Андреевна решила взять с собой в Москву и с большим букетом медленно шла по бесконечной платформе. Идти ей было трудно, она не совсем была здорова после простуды (поторопленный переезд — в Ленинграде некому было за ней ухаживать — мог быть одной из причин случившейся вскоре болезни), а дойдя

до вагона (первого вагона поезда), выяснилось, что забыт нитроглидерин. До отхода оставалось несколько минут, в течение которых я успел добежать до вокзального киоска и вернуться с лекарством к тронувшемуся уже вагону — в памяти прекрасное лицо в проплывающей мимо оконной раме и воздушный поцелуй...

Но никогда не видел я Ахматову более прекрасной, чем в ее последней больнице. Думая об этом теперь, кажется, что в преддверии конца, которого тогда никто, ни в том числе и я, как ни странно, не могли себе представить, сокровенные черты, сделавшись зримыми, в последний раз преобразили царственный облик Ахматовой. Несмотря на тяжелую болезнь («...я сегодня плохая...»), она жила почти обычной жизнью — читала Платона в новом, только что вышедшем переводе Симона Маркиша, который тот принес ей туда, Алису Мейнелл, написала подробный критический отзыв об американском издании, слушала музыку (перед одним из посещений — «Наваждение» Прокофьева, в котором справедливо слышала что-то бесовское). Последнее время Анна Андреевна интересовалась Кумраном и ранним христианством, что дало ей повод сравнить судьбу евреев в двадцатом веке с судьбою первых евреев-христиан<sup>11</sup>. Ее навещали, и Анна Андреевна вспомнила, как в свое время Пастернак не пришел к ней в больницу, потому что боялся увидеть ее некрасивой. Мне показалось, что темнее стали глаза — быть может, из-за лекарств или просто освещения. Тогда ею было уже написано четверостишие:

А я иду, где ничего не надо,  
Где самый милый спутник только тень,  
Где веет ветер из другого сада,  
А за окном могильная сирень.

А в ответ на высказанные кем-то медицинские соображения она сказала: «Теперь уже недолго осталось».

А потом — небывалая весть в случайном телефонном разговоре, московские звонки, аэродромная метелица, кладбищенская неразбериха, в Никольском панихида и отпевание, толпа возле церкви и перед Домом писателя, украшенным тем же Шереметевским гербом, что и Фонтанный Дом, перед которым остановился траурный кортеж, и еще одна после похорон панихида в «Будке», в последний раз вместе собравшей

всех, кто волею или неволей был связан с Ахматовой. Нет Ахматовой. Отныне будет время «плакать и вспоминать», будет время увидеть, как много она «связала на земле» и как много унесла с собой, будет время вчитываться в дорогие строки и в них слышать «это эхо, этот второй шаг»; будет время и сейчас, между третьей и четвертой годовщиной, «сейчас, когда темно и за окнами бушует осень», вслушавшись, услышать тот голос, зовущий «неизмеримо дальше, чем это делают производимые слова», голос, «как власть имеющий» говорящий:

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

Комарово,  
1969

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В кавычки заключена речь Ахматовой, которую привожу дословно в точности, как она говорила. В тех случаях, когда я хочу избежать косвенной речи, но передаю лишь смысл слов Ахматовой, не ручаясь за точность формы, прямая речь выделяется простым тире.

<sup>2</sup>Но слов ее я помнить не могла  
И часто ночью с болью просыпалась.  
.....  
Как вестника небесного молила  
Я девушку печальную тогда:  
«Скажи, скажи, зачем угасла память  
И, как томительно лаская слух,  
Ты отняла блаженство повторенья?..»  
.....

<sup>3</sup> Ср. также

И что там в тумане — Дания,  
Нормандия или тут  
Сама я бывала ранее, —  
И это — переиздание  
Навек забытых минут?

Следует также указать в этой связи на чрезвычайное значение в творчестве Ахматовой мотивов «памяти», «вспоминания» и т.п.

<sup>4</sup> Ср., например, Сафо 1. 25,26:

О, явьсь опять по тайной молитве  
Вызволить из новой напасти сердце.

*(перевод Вячеслава Иванова)*

<sup>5</sup> Обращалось внимание и на то, что полное имя и отчество адресата должны предшествовать фамилии, а не следовать за ней.

<sup>6</sup> Поскольку эта фраза вызвала недоумение первых читателей этих заметок, поясню, что речь идет, разумеется, о чисто физической невозможности, связанной с болезнью ног.

<sup>7</sup> Борис Леонидович Пастернак.

<sup>8</sup> Только спустя двадцать лет, в 1984 году, я в ходе собственного следствия доподлинно узнал, что Хармс, вторично арестованный в августе 1941 года якобы «за распространение пораженческих слухов», был очень скоро признан невменяемым и в декабре направлен на принудительное лечение в психиатрическую больницу, где умер в феврале 1942 года (прим.1987 года. — М.М.).

<sup>9</sup> Дом, воспетый Ахматовой в «Поэме без героя».

<sup>10</sup> Ср.

А я один на свете город знаю  
И ошупью его во сне найду.

<sup>11</sup> Эти темы затрагиваются в ее записях в так называемом «Лермонтове», сделанных в Домодедове в последний день ее жизни — 4 марта.



**ACHEVÉ D'IMPRIMER  
LE 23 MAI 1989  
PAR L'IMPRIMERIE  
DE LA MANUTENTION  
A MAYENNE  
N°188-89**

ISSN 0078-9976  
ISBN 2-7204-0243-5

