

Б. Кац, Р. Тименчик



Анна Акмазова и музыка

Б. Кац, Р. Тименчик

Анна Акмазова
и музыка



Б. Кац, Р. Тименчик

*Анна Ахматова
и музыка*

Анна

Б. Кац, Р. Тименчик

Ахматова
И МУЗЫКА

*Исследовательские
очерки*

Ленинград
Всесоюзное издательство
«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»
Ленинградское отделение
1989

Кац Б., Тименчик Р.

К30 Анна Ахматова и музыка: Исследовательские очерки.— Л.: Советский композитор, 1989.— 336 с., ил.
ISBN 5-85285-094-2

В книге, выпускаемой к столетию со дня рождения выдающегося советского поэта Анны Ахматовой, освещаются ее музыкальные впечатления и вкусы. Авторы книги описывают биографические эпизоды, связанные с музыкой и музыкантами, указывают на то значение, которое музыка имела в творческом процессе Ахматовой, а также рассматривают тему музыки в ее стихах.

К изданию прилагается нотографический указатель музыкальных сочинений на стихи поэта.

Книга обращена к широкому кругу читателей, интересующихся взаимодействием музыки и поэзии.

К $\frac{4905000000-606}{082(02)-89}$ 430—89

85.313(2)7

Борис Аронович Кац

Роман Давыдович Тименчик

Анна Ахматова и музыка

Исследовательские очерки

Редактор *И. В. Еслецкий*. Художник *И. Н. Кошаровский*. Технические редакторы *Т. И. Кий*, *Л. Л. Мусатова*. Корректор *С. В. Петрова*.

ИБ № 2231. Сдано в набор 03.10.88. Подписано к печати 01.02.89. Формат 84×108/32. Бум. тип. № 1. Гарн. Т. Таймс. Высокая печать. Печ. л. 10,5+1 л. вкл. Усл. печ. л. 19,3. Уч.-изд. л. 18,8+1,2 л. вкл. Усл. кр.-отт. 583,3. Тираж 50 000 экз. Заказ № 1776. Цена 1 р. 90 к.

Ленинградское отделение Всесоюзного издательства «Советский композитор». 190000, Ленинград, ул. Герцена, 45.

Ордена Октябрьской Революции, ордена Трудового Красного Знамени Ленинградское производственно-техническое объединение «Печатный Двор» имени А. М. Горького Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 197136, Ленинград, П-136, Чкаловский пр., 15.

© Издательство «Советский композитор»,

ISBN 5-85285-094-2

1989

Предваряя книгу...

Связав союзом «и» музыкальное искусство с именем поэта, мы получаем возможность говорить по крайней мере о трех темах: «музыка в жизни поэта», «музыка в творчестве поэта», «преломление творчества поэта в музыкальном искусстве». В зависимости от того, имя какого поэта вписывается в привычную формулу «имярек и музыка», решается спор этих тем за право на первоочередное внимание исследователей.

Предлагаемая книга затрагивает все три названные темы, но в разной мере и разным образом, и тому есть определенные причины.

Достаточно вспомнить такие ахматовские строки, как:

И музыка со мной покой делила,
Сговорчивей нет в мире никого, —

или — о музыке же — из посвященного Д. Д. Шостаковичу стихотворения:

Она одна со мною говорит,
Когда другие подойти боятся, —

чтобы представить, сколь важное место отводила Ахматова музыке среди «всех впечатлений бытия». Тем не менее выявить с исчерпывающей полнотой роль музыки в жизни Ахматовой пока что затруднительно: творческая биография поэта еще не написана, не существует и основательно документированного описания «земного пути» Анны Андреевны Ахматовой, с непоказным душевным величием перенесшей и те испытания, что выпали на долю многих ее спутников по XX веку, и те, что были уготованы ей лично. Автобиографические и мемуарные заметки Ахматовой немногочисленны, лаконичны, фрагментарны. О музыке в них говорится редко и скупно (хотя порой и очень весомо).

Естественно поэтому, что в открывающем книгу очерке Р. Д. Тименчика тема «музыка в жизни Ахматовой» получает лишь предварительную, эскизную разработку. Автор очерка, специалист по истории русской культуры начала XX века, большинство своих работ посвятивший творчеству Ахматовой и близкого ей круга поэтов (прежде всего акмеистов), указывая на достоверно известные биографические связи Ахматовой с музыкальным миром, стремится, используя широкий круг документальных материалов (в том числе архивных, часть из которых публикуется впервые), заполнить лакуны в информации на эту тему сведениями, касающимися музыкальных интересов ближайшего ахматовского окружения. Особое внимание при этом уделено музыке в жизни той части художественной интеллигенции Петербурга — Петрограда 1910-х годов, к которой принадлежала А. А. Ахматова.

В ряде разделов первого очерка затрагивается и другая тема — «музыка в творчестве Ахматовой». Понятно, что в книге о поэте, сформулировавшем — не без оттенка лукавства, но и не без глубокой серьезности — задачу поэтического творчества в словах: «Подслушать у музыки что-то/И выдать шутя за свое...», — именно эта тема оказалась ведущей. Ей и посвящены два следующих очерка (они написаны автором этих строк). В одном из них анализируется звуковой мир, возникающий в ахматовских стихах, и содержится попытка понять то глубоко индивидуальное, менявшееся со временем и зачастую потаенно выражавшееся отношение Ахматовой к музыке, которое разнообразно запечатлелось в ее поэтической лирике. Другой (заключительный) очерк предлагает музыковедческий комментарий к «Поэме без героя». Как известно, Ахматова не раз подчеркивала тесную и как будто для самого автора таинственную связь этого сочинения с музыкой. В очерке предпринят опыт разгадки этой связи, опирающийся на поиск возможных

музыкальных источников «Поэмы», и анализ тех черт ее структуры, которые могли возникнуть под воздействием искусства музыки.

Третья же из очерченных выше тем — «поэзия Ахматовой в музыке» — представлена в книге только информационно, в виде нотографии, составленной Б. М. Розенфельдом, и нотных приложений, знакомящих музыкантов с ранее не публиковавшимися сочинениями на стихи Ахматовой. Такой подход к теме, в принципе способной стать основой самостоятельного исследования, обусловлен специфической судьбой того, что можно было бы назвать «музыкальной ахматовианой» и о чем здесь должно сказать несколько слов особо.

«Поэзия Анны Ахматовой еще не выявлена во всем ее облике» — так отозвался Б. В. Асафьев о первых музыкальных сочинениях на стихи Ахматовой, включенных им в справочник «Русская поэзия в русской музыке»¹. В ахматовском разделе справочника (изданного в 1921 году и переизданного год спустя — в десятую годовщину выхода в свет первого сборника Ахматовой) фигурировали лишь три композиторских имени: А. Лурье, С. Прокофьев, М. Гнесин. По-видимому, Асафьеву остались неизвестны неопубликованные романсы В. Сефилова и С. Ляпунова, но и с их добавлением картина первоначального состояния музыкальной ахматовианы существенно не меняется: за те десять лет, в которые появились сборники «Вечер» (1912), «Четки» (1914), «Белая стая» (1917), «Подорожник» (1921) и «Anno Domini» (1921) — те самые сборники, что определили и своеобразный облик нового русского поэта, и высокий статус его в современной поэтической культуре, — только пять (или немногим более) композиторов обнаружили ин-

¹ Глебов Игорь. Русская поэзия в русской музыке. Пг., 1922. С. 13.

терес к творчеству Ахматовой, причем лишь у одного из них — А. Лурье — интерес этот оказался устойчивым и выразился в сравнительно большом количестве сочинений¹.

В 1920-е годы музыкальная ахматовиана пополняется примерно десятком имен (среди них звучавшие тогда многообещающе имена А. Мосолова и В. Шебалина), однако каждый из композиторов ограничивается одним или несколькими романсами, большинство которых

¹ Имя Артура (Винцента) Сергеевича Лурье (1892—1966), человека, сыгравшего существенную роль в жизни Ахматовой и в ее отношениях с миром музыки, будет неоднократно встречаться на этих страницах. Поскольку оно крайне редко упоминается в отечественной музыкальной историографии, приведем некоторый минимум сведений о творчестве этого композитора, учившегося некоторое время в Петербургской консерватории (см. с. 32), но с первых шагов обнаружившего склонность к экспериментам с атональностью, четвертитоновостью, манерой *Sprechstimme*, джазовыми ритмами, интонациями григорианского хора и знаменного распева. Из ранних (1914—1922) опусов Лурье (в некоторых из них заметно воздействие Мусоргского, Скрябина и Дебюсси) назовем фортепианные сочинения с такими характерными названиями, как *Preludes fragiles* (*франц.* — ломкие, хрупкие, шаткие), *Synthesis, Formes en l'air* (*франц.* — дословно: формы в воздухе), вокальные сочинения: романсы, хоры, кантаты на стихи Сафо, Пушкина, Гейне, Блока, Ф. Сологуба, Ахматовой, Маяковского, а также на канонические латинские тексты. В послеоктябрьском Петрограде одно время занимал руководящие посты в музыкальном отделе Наркомпроса. С 1922 года жил в Германии, с 1924 — во Франции, с 1941 — в США. Личные встречи в 1920-х годах с Ф. Бузони и И. Ф. Стравинским повлияли на зарубежное творчество Лурье, из которого упомянем связанную с византийскими песнопениями *Sonata liturgica* (1928) для хора альтов и камерного оркестра, *Concerto spirituale* (1929) для фортепиано, голосов и оркестра без деревянных духовых и высоких струнных, две симфонии 1930-х годов (*Sinfonia dialectica* и «Кормчая»), отмеченные изощренностью и конструкции и философских подтекстов, «*Little Gidding*» на слова из «Четырех квартетов» Томаса Элиота для тенора и камерного оркестра (исполнен в 1952 году). Значительнейшими своими сочинениями Лурье считал оперу-балет по Пушкину и Д. Вильсону «Пир во время чумы» (1935) и оперу «Арап Петра Великого», законченную в 1961 году (либретто И. Грэм по одноименному роману Пушкина).

остается неопубликованными. После созданного в 1930 году романа Г. Юдина «Ведь где-то есть простая жизнь и свет» (также не попавшего в печать) отечественная ахматовская нотография фиксирует затяжную паузу. Лишь в годы Великой Отечественной войны возникают сочинения И. Бэлзы, В. Желобинского, А. Козловского, В. Нечаева и Г. Римского-Корсакова (из них только «Мужество» Бэлзы и «Клятва» Нечаева публикуются), а затем на родине поэта вновь воцаряется композиторское молчание, прерванное, кажется, лишь одним сочинением — балладой Ю. Тюлина «Прошли года», опубликованной, кстати, еще при жизни Ахматовой в 1964 году. В год смерти поэта (1966) Б. Тищенко завершает начатый ранее «Реквием».

Приходится с сожалением констатировать, что поэт, слышавший в музыке «что-то чудотворное» и не раз указывавший на коренное родство своих стихов с искусством звука, отнюдь не был при жизни избалован вниманием композиторов. Из тех современников Ахматовой, кому суждено было обрести статус музыкального классика XX века, лишь один обратился к ее стихам и лишь единожды: речь идет об известном вокальном цикле С. Прокофьева «Пять стихотворений Анны Ахматовой», созданном в 1916 году — в пору восходящей славы и поэта и композитора. Отсутствие сочинений на ахматовские тексты в списках произведений И. Ф. Стравинского, чье творчество расцветало буквально рядом с Ахматовой, в родной для обоих художников атмосфере «серебряного века», и Д. Д. Шостаковича, чьи зрелые опусы сближал со стихами поздней Ахматовой выстраданный обоими социально-духовный опыт 1930—50-х годов, — свидетельствует, что не только личной судьбе поэта, но и судьбе его творчества знакомо то особое стечение неблагоприятных обстоятельств, для которого Ахматова придумала специальное слово — *невстреча*.

Если же говорить о менее заметных голосах композиторского хора, то их угасание с середины 1920-х годов, молчание в 1930-х, краткое пробуждение в годы войны и новое молчание в послевоенный период не требует особых пояснений: хронология музыкальной ахматовианы следует контурам издательской судьбы ахматовского творчества. «...В 1924 году <...> меня перестали печатать. И это продолжалось до 1939 года...»¹ Выход в свет сборника «Из шести книг» (1940), а главным образом — публикация патриотических стихов на газетных и журнальных страницах военного времени, обозначили возвращение Ахматовой в официально разрешенную литературу, за которым последовало еще более суровое изгнание, длившееся с 1946 по 1958 год, — год появления небольшого и не автором составленного сборника, наполовину занятого переводами. Этапы нового возвращения Ахматовой в публичную литературную жизнь обозначены далее сборником «Стихотворения» (1961) и, наконец, последним и самым полным прижизненным отечественным изданием — сборником «Бег времени» (1965). Однако ни «Бег времени», ни вышедшее спустя десять лет после кончины автора первое научно подготовленное издание Большой серии «Библиотеки поэта» не были свободны от существенных пробелов, остававшихся и в более поздних сборниках. Журнальные публикации 1986—1987 годов, впервые представив советскому читателю «Реквием» и ряд других не публиковавшихся ранее текстов, подтвердили, что возвращение Ахматовой на страницы отечественной печати — процесс продолжающийся и, следовательно, целостная картина ахматовского творчества еще не имела шансов сложиться в сознании тех читателей, кто не занимался специально его изучением. Очевидно, что к таким читателям следует отнести подавляю-

¹ Ахматова Анна. Сочинения. В двух томах. М., 1987. Т. 2. С. 258.

щее большинство профессиональных композиторов.

Понятно также, что кратко очерченные выше обстоятельства не могли не иметь влияния на судьбу музыкальной ахматовианы. В течение долгих лет обращение композитора к ахматовскому тексту заведомо обрекало будущее сочинение на небытие: как исполнение, так и публикация практически исключались. Добавим, что в те же годы ранние сборники Ахматовой были библиографической редкостью, а стихи, создававшиеся в 1930–50-х годах, в основном становились известны лишь узкому кругу лиц, близких к автору. К тому же новым композиторским поколениям имя Ахматовой зачастую мало что говорило: в лучших случаях оно связывалось с канувшей в Лету эпохой 1910-х годов, в худших же — и, увы, нередких — с публичными поношениями по адресу Ахматовой, раздававшимися в печально памятном августе 1946 года.

«Меня забывали не раз», — заметила Ахматова в одном стихотворении, и прижизненная музыкальная судьба ее стихов служит лишним подтверждением этого горького признания. Окончательный выход ахматовской поэзии из небрежения и забвения пришелся на последние годы жизни поэта. В музыкальной культуре этот выход был отмечен возвращением в конце 1950-х годов на концертную эстраду ахматовского цикла Прокофьева, исполненного Н. Л. Дорлиак и С. Т. Рихтером. С 1963 года цикл Прокофьева вновь переиздается.

Небывалый по массовости взлет читательской популярности ахматовской поэзии, начавшийся на рубеже 1950–60-х годов, нашел отклик в музыке несколько позже, приблизительно со второй половины шестидесятых. С этого времени картина музыкальной ахматовианы резко меняется: неуклонно растет число композиторских обращений к стихам Ахматовой. 1970–80-е годы, словно стремясь компенсировать былое композиторское мол-

чание, дают буквально поток разножанровых музыкальных сочинений, составляющих бóльшую часть публикуемой в этой книге нотографии. При всем риске прогнозов, думается, нет оснований ожидать скорого иссякания этого потока. Напротив, можно предположить, что столетний юбилей Ахматовой и связанные с ним публикации будут дополнительными стимулами для композиторского интереса к творчеству одного из классиков русской поэзии XX века¹. Не стоит скидывать со счетов и не преходящую пока моду на имя Ахматовой в массовых читательских кругах, а также ореол культурной престижности, сложившийся вокруг этого имени за два последние десятилетия, — музыкальная ахматовиана росла и будет расти не без воздействия и такого рода факторов. Однако какими бы разными — глубинными или поверхностными — побуждениями ни обуславливались обращения композиторов к творчеству Ахматовой, сама их возрастающая частота, ширящееся разнообразие выбора текстов и способов перенесения их в музыку говорят о том, что процесс музыкального освоения ахматовской поэзии находится еще в начальной стадии.

Складывается парадоксальное положение. В 1989 году музыкальная ахматовиана формально могла бы отметить свое семидесятипятилетие (если вести отсчет от мелодекламаций и романсов А. Лурье, датированных в справочнике Б. Асафьева 1914 годом). Однако реально — как корпус принадлежащих разным авторам сочинений, имеющих, так сказать, практическое хождение, то есть публично исполняемых (хотя бы с некоторой частотой) и обсуждаемых в критике, — в таком виде она

¹ Очевидно также, что уже в ближайшее время ахматовская нотография сможет пополниться сочинениями, созданными ранее, но по различным причинам пребывавшими в неизвестности (в частности,opusами зарубежных композиторов, в том числе и русского происхождения).

существует с весьма недавних времен, и в объеме несравненно меньшем, чем объем публикуемой нотографии.

Потому о каких-либо традициях, более или менее определившихся в музыкальном претворении ахматовских стихотворений, кажется, говорить еще рано. Думается, не ошибемся, предположив, что большинство композиторов, обратившихся к ахматовским текстам в 1960-е годы, из опытов своих предшественников знали только о цикле Прокофьева. Но и произведения, возникшие в 1960-е годы, имели разные судьбы: многие из них годами ждали исполнения или публикации (напомним, например, что монументальный «Реквием» Б. Тищенко, заверченный в 1966 году, по сей день ждет своей премьеры). Неудивительно, что и в 1970-х годах иной композитор, ставивший на пюпитр томик стихов Ахматовой, мог ощущать себя если не первооткрывателем поэта в музыке, то во всяком случае одним из первооткрывателей: в музыкальной интерпретации стихов он мало за кем мог бы следовать и мало с кем спорить.

В результате всего сказанного нынешняя музыкальная ахматовиана предстает чрезвычайно пестрой, едва ли не хаотической мозаикой, где, к примеру, новонайденный романс С. Ляпунова, созданный в 1921 году и выдержанный в традициях русского классического романса, вступает — с опозданием на шестьдесят три года — в спор с современными ему «футуристическими» прочтениями ахматовских стихов Прокофьевым или Лурье; где (приведем еще несколько наугад выхваченных примеров) одно из последних сочинений Ан. Александрова «Северная элегия», интонирующая ахматовский текст с печально-умудренной строгостью, оказывается почти ровесником первых композиторских опытов Е. Фирсовой, вносящих в ахматовские размышления о творчестве пафос юного задора; где ахматовское «Смятение» в романсе С. Слонимского (давшего, на наш

взгляд, в двух своих циклах один из самых убедительных музыкальных портретов героини ранней ахматовской лирики) становится тонко детализованной музыкально-психологической драмой, а в сочинении Д. Тухманова окрашивается в эстрадно-броские, безоттеночные эмоциональные тона рок-музыки; где таинственные «Полночные стихи» побуждают Б. Терентьева к простодушному мелодическому распеву, а А. Кнайфеля к необычайно сложному (и по замыслу и по возможности реализации) опыту выявления внутренней «фонетической музыки» ахматовского стиха в инструментально-вокальном интонировании без пропевания стихотворного текста; где, наконец, ахматовские стихи попадают в самые несходные поэтические, а не только музыкальные, контексты. Так, если в цикле Ю. Фалика «Звенидень» ахматовские строки звучат в окружении строк других поэтов «серебряного века», то, скажем, в циклах А. Матевосян «Смежные грани» или Е. Гохман «Лирическая тетрадь» окружение ахматовских стихов составляют исключительно плоды женского поэтического творчества; если, к примеру, в «Торжественнике» Э. Патлаенко имя Ахматовой возникает среди имен, представляющих вершины мировой поэзии (Данте, Микеланджело, Камюэнс, Пушкин), то во многих сочинениях, использующих стихи Ахматовой, созданные в годы войны (например, в «Балладе о Курской дуге» В. Веселова, хоровом цикле «Земной поклон» Е. Иршай, в Сталинградской симфонии Г. Калининича или в симфонии «Для славы мертвых нет» О. Петровой), появляются имена поэтов, соседство которых с ахматовским именем подчас определяется только общностью темы.

В пестроте музыкальной ахматовианы трудно выделить определяющие ее контуры не только в силу естественного многообразия индивидуальных композиторских поисков, но еще и потому, что сама история музыкального освоения ахматовской поэзии не достигла пока

той точки, с которой был бы целесообразен сколь-нибудь полный ее обзор. Наблюдения же над текущим ее ходом — задача скорее музыкальной критики (она, кстати, представлена в нотографии), чем специального исследования.

Такого рода соображения побудили нас отказать от постановки в этой книге проблемы «поэзия Ахматовой в музыке»: рассмотрение ее на данном этапе неизбежно свелось бы к самодовлеющим разборам некоторого числа сочинений, в большинстве своем друг от друга почти независимых и зачастую более значимых в контексте творчества данного композитора, чем в контексте музыкальной ахматовианы. Пристальное исследование этой темы, на наш взгляд, окажется более целесообразным тогда, когда в массиве музыкальных сочинений на ахматовские стихи исполнительский, слушательский и музыкально-критический опыт выделит ограниченный круг сочинений, обладающих отчетливой художественной ценностью и определяющих своей совокупностью «музыкальную судьбу» поэзии Ахматовой. Хочется надеяться, что публикуемые в книге нотография и приложения окажутся небесполезным ориентирующим материалом и для развития музыкальной ахматовианы и для ее будущего исследования.

Отбор нотных приложений определялся следующими мотивами. Сочинение Владимира Алексеевича Сенилова (полузабытого ученика Н. А. Римского-Корсакова) — первый (1918) композиторский отклик на тот гражданско-патриотический пласт ахматовской поэзии, который долгое время — вплоть до Великой Отечественной войны — оставался недооцененным, причем не только композиторами. Сочинение А. Ф. Козловского (см. о нем на с. 68—69 наст. изд.) — первый опыт претворения в музыке «Поэмы без героя», осуществленный с ведома и одобрения самой Ахматовой в 1943 году. Сочинение А. С. Лурье на текст из той же «Поэмы» возникло в 1959 году и стало для

Ахматовой не только неожиданным исполнением тайного желания, своеобразным музыкальным мостом, связующим разные материки и эпохи, но еще и новым стимулом для творчества (подробнее на с. 63).

«Молитва» В. Сенилова публикуется впервые по рукописи, хранящейся в Государственной Публичной библиотеке имени М. Е. Салтыкова-Щедрина (Отдел рукописей и редкой книги, ф. 687, оп. 1, № 213).

Произведение А. Козловского, не озаглавленное автором (мы дали ему название по первой строке текста и подзаголовок, отражающий работу композитора над литературным источником), публикуется впервые по фотокопии рукописи, хранящейся у Г. Л. Козловской.

«Заклипания» А. Лурье печатаются по факсимильному воспроизведению авторской рукописи в альманахе «Воздушные пути» (Нью-Йорк. 1961. Вып. 2. С. 153—165).

Б. Кац

Р. S. Авторы помещенных ниже очерков, неся отдельную ответственность за написанные ими порознь тексты, хотели бы сообща выполнить приятный долг благодарности. Мы выражаем живейшую признательность Н. Г. Князевой, Г. Л. Козловской, Е. М. Ольшевской, З. Б. Томашевской, А. А. Гозенпуду, М. М. Кралину, А. Г. Найману, А. Е. Парнису, К. М. Поливанову, В. Н. Сажину, Е. Е. Степанову за ценные устные сообщения и любезное предоставление ряда материалов, использованных в книге. Дружеское содействие А. А. Долинина и А. Л. Осповата существенно помогало нам в работе.

Б. Кац, Р. Тименчик
Май, 1988 г.

Очерк I

Музыка и музыканты на жизненном пути Ахматовой

(Заметки к теме)

Вероятно, музыка начинается для человека с «конкретной музыки» — с симфонии шумов его детства.

Ахматова в своих автобиографических набросках оставила заметку о звуках Петербурга, перекликающуюся с воспоминаниями ее сверстников-земляков, например Игоря Стравинского. Стравинский вспоминал стук дрожек по торцам, крики разносчиков («Мороженое!», татарское «Халат»!)¹. Сергей Городецкий писал о «музыке поленьев»: «...слышался мелодичный стук сухих березовых поленьев, перебрасываемых с баржи на мостовую»².

Автор очерка — Р. Тименчик. Неопубликованные материалы, приводимые без ссылок на источники, цитируются по текстам, хранящимся в ахматовских фондах Государственной Публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина (отдел рукописей и редкой книги, ф. 1073), Центрального государственного архива литературы и искусства (ф. 13), а также в ряде частных собраний, в том числе и в собрании автора.

¹ Стравинский И. Диалоги. Л., 1971. С. 10–12.

² Городецкий С. Дальние молнии. Пг., 1916. С. 152.

пример, торговцы мороженым ходили по улицам с кадушками на головах и бодро голосили:

Морожина хоро-ошее»¹.

К сожалению, последующий собственно музыкальный мир ахматовского детства мы представляем себе менее рельефно. Из ее воспоминаний мы знаем, что в детстве она пела французские песенки — о Мальбруке, «Je suis un petite mousse...», «Le Compagnon de la Marjolaine» и другие, что у ее отца, отставного морского инженера, был абонемент в Мариинский театр (ложе Грота) и он часто брал дочь с собой.

Навсегда запомнились Ахматовой концерты в Павловском вокзале. Говоря о «статичности» детства, Ахматова поясняла: «То есть королева всегда Виктория. Римский папа — Лев XIII. Фотограф — Ган. Дирижер — Галкин (Павловский Вокзал) и т. д. Я, конечно, говорю сейчас о своем детстве». Н. В. Галкин (1856—1906) руководил летними симфоническими концертами в Павловске с 1892 по 1903 год. Активно пропагандируя сочинения русских авторов, Галкин из зарубежных композиторов оказывал особое предпочтение Вагнеру. Возможно, именно вагнеровские ассоциации с Павловским вокзалом повлияли на первый вариант строк из «Царскосельской оды», созданной Ахматовой в 1961 году:

Возвращаясь с вокзала,
Как в одну из Валгалл,
Так тебя описала,
Как свой Витебск Шагал.

Из воспоминаний современников мы знаем, что отец постоянно напевал себе под нос арии из модных опереток, что ближайшая подруга детства Ахматовой Валерия Срезневская занималась музыкой, а учительница музыки — З. Н. Баженова — была у этой подруги общая с царскосельским гимназистом Колей Гумилевым. Еще мы знаем, что Ахматова в одном раннем письме отождествляла себя с Иолантой² и что позднее, в 1910-е годы, когда она окончательно устанавливала для себя «не-

¹ Оболенский В. Очерки минувшего. Белград, 1931. С. 15—17.

² В письме к С. В. фон Штейну от 2 февраля 1907 года Ахматова писала: «Я убила душу свою, и глаза мои созданы для слез, как говорит Иоланта» (Новый мир. 1986. № 9. С. 203).

зыблемую скалу» культурных ценностей, ей пришлось определять свое отношение к Чайковскому. Вхожий в «Цех поэтов» Георгий Адамович вспоминал: «Когда-то, помню, трехтомный труд Модеста Ильича читала Анна Ахматова, человек совершенно глухой к музыке, как, впрочем, и большинство русских поэтов, — читала и с недоверчивым недоумением спрашивала: «Да полно, действительно Чайковский — большой, великий художник?»¹.

Походя промелькнувшее у Адамовича замечание о глухоте Ахматовой к музыке, по-видимому, отражает какие-то ее признания 1910-х годов². В этих ее заявлениях, может быть, сказывалось влияние Гумилева, бравировавшего своим равнодушием к музыке³.

В полусутоливой форме Гумилев постоянно проводил тему превосходства поэзии над музыкой. Анекдот, рассказанный Георгием Ивановым, может быть, и сочинен (этот «мемуарист» вообще был склонен к «игре фантазии», как мягко выразился близкий его друг), но, вероятно, как-то гумилевскую позицию отражает.

«Гумилев утверждал, что музыка вся построена на нутре, никаких законов у нее нет и не может быть. Нельзя писать о поэзии или живописи, будучи профаном. О музыке же сколько угодно. Я усомнился.

— Хочешь пари? Я сейчас заговорю о Шопене с Б. (известным музыкальным критиком)⁴, и он будет слушать меня вполне серьезно и даже соглашаться со мной.

— Отлично, только зачем же о Шопене? Говори о каком-нибудь модернисте. Ну, о Метнере.

Гумилев заставил меня побожиться, что Метнер действительно существует. Он был настолько далек от музыкальных дел, что думал, что я его дурачу.

Во «Всемирной литературе» Гумилев завел с Б. обещающий разговор. Он говорил о византийстве Метнера (Б. спорил) и об анархизме метнеровского миропонимания (Б. соглашался). В конце беседы Б. сказал:

¹ Последние новости. Париж. 1940. 6 февр.

² На склоне дней она неоднократно говорила, что в юности любила архитектуру и воду, а в старости — музыку и землю.

³ Ср. в воспоминаниях И. М. Наппельбаум слова Гумилева: «Что такое музыка? Большой шум!» (Нева. 1987. № 12. С. 200).

⁴ Е. Браудо, сотрудничавший в издательстве «Всемирная литература».

— Николай Степанович, а не написали ли бы вы нам для «Музыкального современника» статейку, уж не поленились — очень было бы интересно»¹.

В браваде Гумилева было много нарочитости. Музыка, конечно, занимала известное место в его лирическом универсуме. Она для него отождествлялась с женственностью. В этом отношении показательно его стихотворение конца 1914 — начала 1915 года «Священные плывут и тают ночи...», в котором в музыкальный ряд «женственного мироздания» включен и сиренный голос Ахматовой (сама Ахматова находила в этом стихе Гумилева цитату из Франсуа Вийона: «голос сирен»). В этом стихотворении названа и соседка Гумилевых по Царскому Селу пианистка-вундеркинд Ирина Энери²:

...Но прелесть ясная живет в сознание,
Что хрупки так оковы бытия,
Как будто женственно все мироздание,
И управляю им всецело я.

Когда промчится вихрь, заплещут воды,
Зальются птицы в таянье зари,
То слышится в гармонии природы
Мне музыка Ирины Энери.

Весь день томясь от непонятной жажды
И облаков следя крылатый рой,
Я думаю: Карсавина однажды,
Как облако, плясала предо мной.

А ночью в небе древнем и высоком
Я вижу записи судеб моих
И ведаю, что обо мне, далеком,
Звенит Ахматовой сиренный стих...³

По-видимому, Гумилев сознательно запрещал себе интерес к музыке. Одну из причин этого находим в мемуарном свидетельстве Ахматовой, где она говорит о середине 1900-х годов — о времени безответной влюбленности в нее Гумилева: «Он сказал мне: <...> „Я возненавидел музыку, потому что она оживляла во мне эту любовь“».

¹ Иванов Г. Гумилев // Дни. 1925. 18 окт.

² Псевдоним Ирины Алексеевны Горяиновой-Чегодаевой (1897—1980).

³ Биржевые ведомости. 1915. 1 февр.

Но, с другой стороны, рядом с Ахматовой существовал влиятельный импульс прямо противоположного направления.

Ахматова очень рано начала высоко ценить Мандельштама как поэта и внимательно присматриваться к его внутреннему миру. А этот последний во многом предопределялся верховным положением музыки в «незыблемой скале» ценностей. «В музыке Осип был дома, и это крайне редкое свойство», — заметила Ахматова о Мандельштаме в «Листках из дневника»¹. Она одобительно отозвалась об эссе Артура Лурье «Детский рай» («Артур Сергеевич Лурье, который близко знал Мандельштама и который очень достойно написал об отношении О. М. к музыке...»). В этом эссе Лурье возводит особенности поэтики Мандельштама к внутренней музыкальности поэта: «Больше всего Мандельштаму была необходима повторность; ему казалось, что «прекрасное мгновение», промелькнув, должно повториться вновь и вновь. Как память строит форму в музыке, так история строила форму в поэзии Мандельштама; в ней — музыка чисел и образов, как у Платона и у пифагорейцев, находящаяся вне всякого личного переживания или чувства»². Одно из воспоминаний о Мандельштаме было связано для Ахматовой с музицированием Лурье в ее доме в Царском Селе; в набросках к «Листкам из дневника» она записывает фразу Гумилева: «Осип, отойди. Артур Сергеевич, играйте!»

Среди общих музыкальных воспоминаний, связывавших Ахматову с Мандельштамом, одно прямо отразилось в мандельштамовском стихотворении. В «Листках из дневника» Ахматова пишет: «Был со мной Осип Эмильевич и на концерте Бутомо-Названовой в консерватории, когда она пела Шуберта»³. Вскоре Мандельштам

¹ Юность. 1987. № 9. С. 72. Показательно сравнение, впоследствии (в 1944 году) употребленное в записках Н. Н. Пунина: «Торжественность, пожалуй, даже была самой характерной чертой его духовного строя; этот маленький ликующий (испанский) еврей был величествен (я бы сказал) — как fuga (Баха)».

² Лурье А. Детский рай // Воздушные пути. Нью-Йорк. 1963. № 3. С. 170

³ Юность. 1987. № 9. С. 72. Этот вечер, где О. Н. Бутомо-Названова исполняла песни Н. Метнера и Ф. Шуберта, первоначально был назначен на 17 декабря 1917 года, а затем перенесен на 30-е (см.: Вечерний звон. 1917. 17 дек.).

написал стихотворение, где ситуация концерта прямо введена в лирический сюжет (в предшествующих «музыкальных» стихах Мандельштама о Бахе и Бетховене она только подразумевается):

В тот вечер не гудел стрелчатый лес органа,
Нам пели Шуберта — родная колыбель,
Шумела мельница, и в песнях урагана
Смеялся музыки голубоглазый хмель...

В стихотворении не возникает образ певицы, но можно думать, что уровень исполнения и индивидуальность исполнительницы не случайно сделали ее пение поводом для лирического стихотворения.

Эту певицу, по словам Н. М. Стрельникова, отличали «ее чуткость ко всему художественно-прекрасному, культурный вкус и, наконец, та степень художественного интеллекта, что столь необходима для камерного исполнителя. Как сейсмограф, отмечает это чутье самые отдаленные колебания настроений передаваемого автора. Редко у кого вы ощутите столь непосредственно-заметно чисто физическую, весовую значимость произносимого ею слова и постигнете скрытый зачастую смысл воспроизводимой ею пьесы, — смысл всегда подкупающе ярко освещаемый ею изнутри светом художественного ее сознания»¹. «Талантливой, ярко-темпераментной» аттестовал ее В. Г. Каратыгин².

С О. Н. Бутомо-Названовой Ахматова неоднократно встречалась в 1917—1918 годах в доме у Ф. Сологуба, который посвятил певице вдохновенный мадригал:

О, если б в наши дни гоненья,
Во дни запечатленных слов
Мы не имели песнопенья
И мусикийских голосов,

Как мы могли бы эту муку
Безумной жизни перенести!
Но звону струн, но песен звуку
Еще простор и воля есть.

¹ Стрельников Н. Музыка в Доме искусств // Дом искусств. 1921. № 2. С. 110.

² Жизнь искусства. 1924. № 26. С. 19.

О вдохновенная певица!
Зажги огни и сладко пой,
Чтоб песня реяла, как птица,
Над очарованной толпой.

А я запомню звук звенящий,
Огонь ланит, и гордый взор,
И песенный размах, манящий
На русский сладостный простор!¹

И вообще в пору юности Ахматову окружало немало музыкантов.

Из близких знакомых Ахматовой в 1910-е годы музыке была причастна В. Белкина², пианистка и педагог, жена художника В. П. Белкина. Ахматова навещала чету Белкиных в 1910-е годы, бывала у них и позднее. Об одном вечере у Белкиных в конце 20-х годов с присутствием Ахматовой вспоминала художница А. П. Остроумова-Лебедева: «Там я встретила в первый раз с <...> поэтом Анной Андреевной Ахматовой. <...> Ахматова произвела на меня приятное впечатление, даже чарующее. Она в натуре гораздо лучше всех своих портретов. Форма головы прекрасна и посадка ее. Линия шеи тоже очень красива. «Хорошо бы сделать ее портрет», — думала я, но не посмела ее об этом попросить. <...> Пианистка Сарра Семеновна Полоцкая превосходно играла Шопена, Листа и Вагнера. Мила и ласкова была хозяйка дома Вера Александровна. У них нам было уютно и тепло...»³ В «словесном портрете», набросанном здесь наблюдательным графиком, мы, возможно, «видим» Ахматову, слушающую игру С. С. Полоцкой-Емцовой.

Отметим, что еще в детстве Ахматова познакомилась в Царском Селе с будущим композитором В. М. Дешевым, а позднее в круг ее знакомств входили И. В. Ершов, Ю. А. Шапорин, Ф. А. Гартман.

Музыкантом-любителем был член «Цеха поэтов» Михаил Леонидович Лозинский, один из самых верных

¹ Творчество. Харьков. 1919. № 4. С. 4.

² Белкина (урожд. Попова) Вера Александровна. Об отношениях Ахматовой с четой Белкиных см.: Памятные книжные даты. М., 1989.

³ Остроумова-Лебедева А. П. Автобиографические записки. Л., 1974. Т. 3. С. 155.

друзей Ахматовой. В узком кругу он исполнял музыку к балетам собственного сочинения «Эвника», «Индия», «Адам»¹.

Соседка Гумилевых по Царскому Селу Марина Эрас-товна Рындина (в первом браке жена В. Ф. Ходасевича, во втором — С. К. Маковского) была певицей-любительницей и разучивала под руководством знаменитой М. А. Славиной партию Татьяны из «Евгения Онегина».

Но, конечно, главной из «музыкальных подруг» Ахматовой в те годы была Ольга Афанасьевна Глебова-Судейкина. Драматическая актриса по образованию, выпускница школы при Александринском театре, с начала 1910-х годов она начинает выделяться во вставных танцевальных номерах в драматических спектаклях, затем в постановках оперетт («Забава дев» и «Возвращение Одиссея» Кузмина в Литературно-художественном театре в 1911 году) и, наконец, вызвала сенсацию своими танцами в «Козлоногих» И. Саца, поставленных в Литейном театре в 1912 году. Как писал рецензент, «изумляют бестиальные изгибы и изломы г-жи Глебовой-Судейкиной — актрисы на специфические роли, актрисы, которая когда-нибудь попадет на еще более подходящую роль, которая ее прославит»². Балет И. Саца вообще вызвал пылкий отклик в среде литераторов-модернистов и некоторых музыкантов³, а Петр Потемкин приветствовал музыку Саца стихотворением «Пробуждение Пана»:

Но бог рассвета, бог всего,
В чем жизни теплится крупица,
Сейчас проснется — у него
Уже подымется ресница.

И с ним проснется сонный дол,
И хлынет жизнь навстречу Пану!
Сатир, менада и козел
Плясать сойдутся на поляну.
<...>

¹ Рыжкина М. Н. Дневник (1920—1921). — ОРиРК ГПБ, ф. 1000, оп. 2, № 1187.

² Шебуев Н. О козах и прочем // Обозрение театров. 1912. 25 окт.

³ Композитор Е. В. Богословский писал: «„Козлоногие“ — фантазия для оркестра, поражающая дерзостью новых гармонических сочетаний и неистойвой страстностью в настроении» (Черниговская земля. 1918. 19 окт.).

О солнце, яростнее брызги
На мир сверкающим лучом,
Так хочет Пан! Он хочет жизни,
Он в нас, а мы — навеки в нем¹.

С танцем из балета «Козлоногие» Глебова-Судейкина неоднократно выступала в концертах. В сезоне 1913/14 года она с большим успехом танцевала в балетах М. Кузмина «Выбор невесты» и «Свидание» (в постановке Б. Г. Романова в Литейном театре), в хореографических номерах в спектакле «Царица Таир» по Н. А. Тэффи. В 1917 году в «Привале комедиантов» Ю. Л. Анненков поставил для Глебовой-Судейкиной «Кукольный кекуок» на музыку К. Дебюсси.

О сценическом, как и о житейском, обаянии Глебовой-Судейкиной свидетельствовали многие ее современники. И. Северянин: «Мне кажется, ее любят все, кто ее знает: это совершенно исключительная по духовной и наружной интересности женщина»². М. В. Бабенчиков: «...фарфоровое лицо, казалась русской Психеей, одевалась в платья с высокой талией... турецкую шаль»³.

По-видимому, Глебова-Судейкина стремилась окружить себя пением. Не свидетельствует ли об этом ее любовь к певчим птицам, о которой сказано и в «Поэме без героя»: «Певчих птиц не сажала ты в клетку...»? В этом стихе, вероятно, — отголосок дошедших до Ахматовой рассказов о парижском житье ее подруги. Так, художник Юрий Анненков записал в дневнике 22 мая 1936 года: «Вечером пришли Оленька Глебова-Судейкина и Замятин. Оленька рассказывала о новых своих заботах: у нее расплодились канарейки. Итого — 54 птицы без клеток, в одной комнате для прислуги. Потому что Оленька живет в комнате для прислуги...»⁴

А в 1931 году комнату бывшей актрисы описал Игорь Северянин:

Голосистая могилка

В маленькой комнатке она живет.
Это продолжается который год.

¹ Одесский листок. 1915. 21 апр.

² ЦГАЛИ, ф. 1152, оп. 1, ед. хр. 13, л. 66-а.

³ Там же, ф. 2094, оп. 1, ед. хр. 4, л. 291.

⁴ Анненков Ю. Дневник моих встреч. Париж, 1966. Т. 1. С. 289.

Так что привыкла почти уже
К своей могилке в восьмом этаже.

В миллионном городе совсем одна:
Душа хоть чья-нибудь так нужна!

Ну вот, завела много певчих птиц, —
Белых, ослепительнее небылиц, —

Серых, желтых и синих — всех
Из далеких стран, из чудесных тех,

Где людей не бросает судьба в дома,
В которых сойти нипочем с ума...¹

Особенно сблизилась Ахматова с Ольгой Афанасьев-ной в 1920—1922 годах, когда они жили в одной квартире на Фонтанке. Там Ахматовой, видимо, часто доводилось слышать, как пела будущая героиня «Поэмы без героя».

Ольга Афанасьевна пела и частушки и жестокие романсы. В стихотворении, посвященном ей, Кузмин описал это пение:

«А это — хулиганская», — сказала
Прятелица милая, стараясь
Ослабленному голосу придать
Весь дикий романтизм полных рек,
Все удалство, любовь и безнадежность,
Весь горький хмель трагических свиданий.
И дальний клекот слушали, потупясь,
Тут романист, поэт и композитор,
И тюлевая ночь в окне дремала,
И было тихо, как в монастыре.
«Мы на лодочке катались...
Вспомни, что было!
Не гребли, а целовались...
Наверно, забыла»².

Поющей предстает она и в мадригале Федора Соло-губа, адресованном куклам ее работы:

<...>
Загудят здесь струны,
Зазвучат здесь стансы,
Вы затейте танцы.
Оленька споет вам
С видом беззаботным
Нежные романсы.

¹ Анненков Ю. Цит. соч. С. 282.

² Кузмин М. Параболы. Пг.; Берлин, 1923. С. 17.

И про власть Амура
Песенки Артура¹.

Артур, здесь упомянутый, — это композитор Артур Сергеевич Лурье, с которым Ахматова одно время была чрезвычайно близка. Он высоко оценивал ее поэзию и посвятил ей несколько строк в своей статье «Голос Поэта (Пушкин)», написанной в феврале 1922 года и снабженной эпитафией из Мандельштама: «Останься пеной, Афродита, и слово в музыку вернись»² (подробнее см. на с. 170—171 наст. изд.).

Артур Лурье был весьма яркой фигурой в художественной жизни Петербурга 1910-х годов. Облик его запечатлен в портретах работы Ю. Анненкова, Л. Бруни, П. Митурича, С. Сорина. Существовал и опыт стихотворного портрета, автором которого был поэт и музыкант Александр (Сандро) Корона:

На золотой цепочке золотой лорнет,
Брезгливый взгляд, надменно сжаты губы.
Его душа сатира иль инкуба
Таит забытых оргий мрачный свет.

Высокий котелок и редингот, так хищно
Схвативший талию высокую его,
Напоминает вдруг героя из Прево,
Мечтателя из «Сонного кладбища».

Такие образы рождает Петербург.
Их встретишь в *société*³ и думаешь: «Как странно,
Как будто рождены они из урагана,
Из хаоса отвихрившихся пург».

Затем средь буйств шумящей молодежи,
Поющей на заушном языке
Свои стихи, все в мире уничтожив,
Он сквозь лорнет бросает взгляд ничтожи,

Браслет поправив на руке,
Кричит: «До нас поэзия — дом на песке!»

¹ ИРЛИ, ф. 289, оп. 1, ед. хр. 559.

² Орфей: Книга о музыке. Пб., 1922. Кн. 1. С. 59—60.

³ Общество (*франц.*).

Мы первые кладем фундамент,
Открыв футуристический парламент!»¹

Недоучившийся студент Петербургской консерватории (он занимался по классу рояля у М. Н. Бариновой, а композицией и теорией музыки — у А. К. Глазунова), Лурье примкнул к футуристам² и прошел различные искусства музыкального новаторства. Его покровителем стал Н. И. Кульбин, часто называемый отцом русского футуризма. Лурье вспоминал: «Называл он меня почему-то Артемом и, знакомя меня с кем-нибудь, рекомендовал так: «Познакомьтесь, это Артем. У этого мальчика особенная голова». В данном случае Николай Иванович, наверное, имел в виду мою теорию, которую я тогда придумывал, назвав ее «театр действительности». Теория моя заключалась в том, что все в мире включалось в искусство, до звучания предметов. Эта теория была именно тем, что в последнее время стали называть «конкретной музыкой» и что затем выродилось в электронные опыты. <...> В период моих поисков новой формы в музыке и моих опытов с высшим хроматизмом (многие писали обо мне как о новаторе в этой области, особенно в части пользования приемами четвертьтонной музыки), — во время этих исступленных моих юношеских опытов новаторства, Николай Иванович Кульбин как-то принес и вручил мне том православного Обихода, сказав при этом: «Вот, Артем, вслушайся в это, может быть, тебе пригодится». Николай Иванович не ошибся: контакт с Обиходом открыл передо мной новый и неведомый мир мелодических сокровищ, накопленных в опыте церковно-монастырского пения с древнейших времен»³.

¹ Фантастический кабачок: Альманах поэтов. Тифлис. 1918. № 1. С. 8—9. Ср. описание экстравагантной внешности Лурье: «Всегда в ярко-зеленом костюме фантастического покроя, украшенном громадными, величиной в чайное блюдечко, зелеными пуговицами спереди, сзади и на обшлагах, в большом отложном воротнике, оставившем декольтированной длинную, жилистую, с кадыком, шею, в больших открытых туфлях на французских дамских каблуках...» (Али-Хан [Куприн А. И.]. Похождения «зеленой лошадки» // Новая русская жизнь. Хельсинки. 1920. 21 апр.).

² Известен экспромт Маяковского: «Тот дурье, кто не знает Лурье» (Гуль Р. Я унес Россию. Россия во Франции. Нью-Йорк. 1984. Т. 2. С. 88).

³ Лурье А. Наш марш // Новый журнал. Нью-Йорк. 1968. № 94. С. 134, 135.

Общение с Артуром Лурье, по-видимому, окрашивало «музыкальные интересы» поэтов-акмеистов. В первую очередь здесь, конечно, должен быть назван Мандельштам. Лурье вспоминал о его отношении к музыке, возможно противопоставляя его не названной прямо Ахматовой — такой, какой Лурье знал ее в 1914—1922 годах: «Мне часто казалось, что для поэтов, даже самых подлинных, контакт со звучащей, а не воображаемой музыкой не является необходимостью и их упоминания о музыке носят скорее отвлеченный, метафизический характер. Но Мандельштам представлял исключение: живая музыка была для него необходимостью. Стихия музыки питала его поэтическое сознание, как и пафос государственности, насыщавший его поэзию»¹. При этом очень существенно упоминание композитора о том, что разговоров на собственно музыкальные темы Мандельштам в 1910-е годы не вел: «Мандельштам страстно любил музыку, но никогда об этом не говорил. У него было к музыке какое-то целомудренное отношение, глубоко им скрываемое. Иногда он приходил ко мне поздно вечером, и по тому, что он быстрее обычного бегал по комнате, ероша волосы и улыбаясь, но ничего не говоря, и по особенному блеску его глаз я догадывался, что с ним произошло что-нибудь «музыкальное». На мои расспросы он сперва не отвечал, но под конец признавался, что был в концерте. Дальше этого признания Мандельштам на эту тему не распространялся. Потом неожиданно появлялись его стихи, насыщенные музыкальным вдохновением»². Тем не менее можно предположить некоторый взаимообмен идеями между композитором и поэтом (например, стихотворение Мандельштама «Ода Бетховену» очевидно перекликается с написанной той же осенью 1914 года статьей Лурье «Бетховен и Вагнер»³).

Нам, конечно, неизвестно содержание бесед Артура Лурье с Ахматовой о музыке⁴. Но, перечитывая его

¹ Лурье А. Чешуя в неводе // Воздушные пути. Нью-Йорк. 1962. № 2. С. 203.

² Там же. С. 202—203.

³ Лурье А. Бетховен и Вагнер (Из юношеских тетрадей) // Северный сборник. М., 1918. С. 13—19.

⁴ Несомненно, впрочем, что «музыкальные» темы неизбежно пронизывали их общение. Так, мемуарист вспоминает обращенное

статьи 1920-х годов, невольно обращаешь внимание на те моменты в его истолковании смысловой структуры музыкальных сочинений, которые предвосхищают художественную проблематику «Поэмы без героя». Так, о том балете Игоря Стравинского, с которым постоянно соотносила свою поэму Ахматова, он писал: «„Петрушка“ был реакцией против эротической мистики Скрябина. Рядом со скрябинскими надземными устремлениями „Петрушка“ был гимном России, но России не реальной, а преломленной сквозь призму литературных и живописных видений эпохи. Эстетике одного порядка противопоставлялась эстетика другая. Это был сплав элементов быта народного и мещански-городского, создавший музыкальный портрет 30-х годов прошлого столетия. За этим внешним планом обнаруживается истинная природа произведения — в «Петрушке» впервые проявляется тяготение Стравинского к канонизации «сниженного» вида музыкальных форм. Это первое сознательное утверждение «вульгарных» музыкальных материй и возведение их в высший план. То, что считалось отбросами музыкального быта и находилось за чертой «настоящей» музыки, он взял за основу своего мелоса»¹.

Несомненно, что для Лурье противостояние Стравинского и Скрябина проецируется на единоборство постсимволизма (акмеизма и футуризма — по своим литературным пристрастиям Лурье как бы объединял, «синтезировал» оба течения) с символизмом. Ибо в эпоху «бури и натиска» акмеисты тоже склонны были полемически выдвигать свое умение использовать «прозаизмы» и «вульгаризмы».

В пору близости с Лурье Ахматова впервые занялась работой «для музыки». Зимой 1920 года Лурье работал над планом балета «Снежная маска» по мотивам поэзии Блока (некоторые темы, например соотношение «Двенадцати» со «Снежной маской» и с «Плясками смер-

к Ахматовой «недовольное восклицание Артура Лурье: «Вы относитесь к Цветаевой, как Шопен относился к Шуману». Шуман боготворил Шопена, а тот отделялся вежливыми, уклончивыми замечаниями. Цветаева по отношению к «златоустой Анне всея Руси» была Шуманом» (А да м о в и ч Г. Мои встречи с Анной Ахматовой // Воздушные пути. Нью-Йорк. 1967. Вып. 5. С. 110).

¹ Лурье А. Музыка Стравинского // Версты. Париж. 1926. № 1. С. 124—125.

ти», он обсуждал с Блоком). Либретто для балета писала Ахматова¹. Это либретто ныне утрачено.

Осенью 1922 года А. Лурье навсегда покинул Родину. Хотя какие-то сведения о нем урывками доходили до Ахматовой, изломы его судьбы и репутации стали для нее как бы выразительным примером и едва ли не символом людского забвения. В прозаических ремарках к драме «Пролог», написанных от лица некоего «комментатора», Ахматова высказалась об «апокалипсической судьбе» неназванного композитора, за которым недвусмысленно угадывается Лурье: «Кажется, что все общество разделилось на две равные части. Первая вставляет его имя в самые блистательные перечисления, говорит о нем слова, или, вернее, сочетания слов, не знающие равных; вторая считает, что из его попыток ничего не вышло...² <...> Tertium quid³, которое неизбежно образуется при разделе на две равные части, пожимает плечами и — tertium quid всегда отлично воспитан — спрашивает: «Вы уверены, что когда-то был такой композитор?» — и считает его чем-то вроде поручика Кижее».

После сорока с лишним лет разлуки Ахматова получила письмо от А. Лурье:

«Моя дорогая Аннушка, недавно я где-то прочел о том, что когда Д'Аннунцио и Дузе встретились после 20 лет разлуки, то оба они стали друг перед другом на колени и заплакали. А что я могу тебе сказать? Моя «слава» тоже 20 лет лежит в канаве⁴, т. е. с тех пор, как я приехал в эту страну. Вначале были моменты блестящего, большого успеха, но здешние музыканты при-

¹ Газета «Новый путь», выходившая при советском постпредстве в Риге, сообщила 10 июля 1921 года: «Артур Лурье написал симфонический балет «Снежная маска» на сюжет цикла стихотворений Александра Блока. Балет идет в двух действиях, сопровождается хором (снежные метели), декламацией и пением». Весной 1922 года Ахматова читала либретто критике И. Груздеву (Институт мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР, ф. 15, оп. 2, ед. хр. 39, л. 3, об.), поэту В. Ходасевичу и др. Предполагалось передать этот балет С. П. Дягилеву.

² Ср., например, высказывание о Лурье Прокофьева: Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева. М., 1973. С. 257. См. также: Гордон Л. С. Письмо из Берлина // Записки Передвижного театра. 1923. № 63. С. 4.

³ Нечто третье (лат.).

⁴ Намек на строки «Решки»: «А твоей двусмысленной славе, / Двадцать лет лежавшей в канаве...».

няли все меры, чтобы я не мог утвердиться. Написал я громадную оперу «Арап Петра Великого» и посвятил ее памяти алтарей и очагов. Это памятник русской культуре, русскому народу и русской истории. Вот уже 2 года как я безуспешно стараюсь провести ее на сцену. Здесь никому ничего не нужно и путь для иностранцев закрыт. Все это ты предвидела уже 40 лет тому назад: «попынью пахнет хлеб чужой». «Арап» — мое второе большое сочинение на пушкинский сюжет; в Париже я написал «Пир во время чумы», оперу-балет, который был принят Орёга перед самой войной, но не был никогда исполнен на сцене полностью, а только в отрывках. А вообще — живу в полной пустоте, как тень. Все твои фотографии глядят на меня весь день. Обнимаю и целую тебя нежно. Береги себя. Жду от тебя вестей».

В опере «Арап Петра Великого» Лурье процитировал тему из «Снежной маски», отмеченную ремаркой: «Двое проносятся в сфере метелей»...

«Мы были музыкой во льду», — сказал великий современник Ахматовой об их поколении. Невольный контраст итальянского бельканто и русского зимнего пейзажа стал для этого поколения источником острых эстетических переживаний, перераставших в размышления о судьбе искусства в России, — поэтому так привлекала Мандельштама судьба умершей в России итальянской певицы Анжелины Бозио. Вслед за Некрасовым он воспел ее трагическую судьбу в «Египетской марке» и намеревался писать повесть «Смерть Бозио». На этом же контрасте построил свое стихотворение популяризатор петербургской культуры 1910-х годов Георгий Иванов, когда вспоминал музыкальный вечер в основанном графом В. П. Зубовым Институте истории искусств на Исаакиевской площади¹:

В пышном доме графа Зубова
О блаженстве, о Италии
Тенор пел. С румяных губ его
Звуки, тая, улетали, и...

¹ Возможно, что воспоминаньем о подобных вечерах навеяна строка в «Интермедии» из «Поэмы без героя»: «— „На Исакиевской ровно в шесть...“».

За окном, шумя полозьями,
Пешеходами, трамваями,
Гаснул, как в туманном озере,
Петербург незабываемый.

Абазур зажегся матово
В голубой овальной комнате,
Нежно глядя пса лохматого,
Предсказала мне Ахматова:
«Этот вечер вы запомните».

Музыка звучала и в стенах редакции «Аполлона», редактор которого С. К. Маковский спустя полвека вспоминал: «Музыкальным отделом стал заведовать критик-модернист Каратыгин (впоследствии к нему присоединился Евгений Браудо). Любимыми исполнителями Каратыгина были умная горбатенькая Зоя Лодий (сопрано) и Емцова (рояль). В «Аполлоне» устраивались изредка концерты «для избранных». Помещение редакции представляло для этого удобства: рядом с моим кабинетом, в большой комнате, тоже на Мойку окнами... стоял мой полуконцертный Бехштейн... Так, в помещении редакции начинавший свою умопомрачительную карьеру Игорь Стравинский играл отрывки из «Петрушки» и «Жар-птицы», и Прокофьев играл свои первые фортепьянные сонаты, и С. А. Кусевицкий удивлял своей виртуозностью на контрабасе¹, пианисты часто играли Римского-Корсакова, Мусоргского, Дебюсси, Равеля...»² Музицировали и в тех домах, где бывала Ахматова. Например, на именинах Ф. К. Сологуба, на которых присутствовали Ахматова, Судейкины, П. Потемкин, Маяковский (18 февраля 1915 года), были и специально приглашенные музыканты — это известно из дневниковой

¹ О музыкальном сеансе С. А. Кусевицкого 17 марта 1916 года см. заметку В. Г. Каратыгина «Вечер в редакции „Аполлона“» (Каратыгин В. Г. Избранные статьи. М.; Л., 1965. С. 182—183). В редакции «Аполлона» 28 ноября 1913 года состоялось чествование К. Дебюсси, когда секретарь редакции В. А. Чудовский приветствовал гостя цитатой из Верлена: «De la musique avant toute chose!» («Музыки прежде всего!») — первая строка стихотворения «Искусство поэзии», а З. П. Лодий, А. В. Сахновская, С. С. Полоцкая-Емцова и др. исполняли Мусоргского. Тогда же несколько своих сочинений сыграл С. С. Прокофьев (Аполлон, 1913. № 10. С. 83).

² Маковский С. На Парнасе «Серебряного века». Мюнхен, 1962. С. 346—348.

записи В. А. Щеголевой, которая с недоумением отметила, что за ужином музыкантов посадили за отдельный дальний столик. Наконец, в домах петербуржцев определенного круга (околомиriskуснического, околоаполлоновского) зазвучала и музыка на стихи Ахматовой. К. А. Сомов отметил в дневнике 20 апреля 1916 года: «Вечером у Судейкиных мне демонстрировали музыканта Лурье, ужасно дегутантного, скорее напыщенного господина. Его музыка модернистическая, однообразный криц-крац. Кузмин невнятно и фальшиво пел его песни... частушки Ахматовой для фортепиано, „Masques“, много нумеров и танец из „Le diable amoureux“»¹.

Музыкой был переполнен прокуренный подвал «Бродячей собаки» — знаменитого артистического кабаре, не раз упоминаемого в стихах Ахматовой. Всеволод Князев в стихотворении «В подвале» описывал этот легендарный уголок:

Певучесть скрипок... Шум стаканов...
Невнятный говор... Блеск огней...
И белый строй столов, диванов
Среди лучей, среди теней...

.

Тобой я остаюсь плененным
Под эти скрипки, этот шум!

Музыка появилась в «Собаке» с самого начала, с ночи основания — с 31 декабря 1911 года на 1 января 1912-го. Как вспоминала актриса Ольга Высотская: «В день (вернее, ночь!) открытия (очень скромного, потому что многое было еще не готово) Борис Пронин прибежал ко мне:

¹ Сомов К. А. Письма. Дневники. Суждения современников. М., 1979. С. 158. Дегутантный — безвкусный (*франц.*). «Le diable amoureux» — «Влюбленный дьявол» (*франц.*), по-видимому, балет по одноименной повести Ж. Казотта. Кузмин в этот период музицировал в разных петроградских домах. Рассказ об ожидании его пения в доме Канегиссеров в январе 1916 года содержится в очерке Марины Цветаевой «Нездешный вечер» (Литературная Грузия. 1971. № 7. С. 22): «Последнее, что помню — последним оборотом головы — Кузмина уже подходящего к роялю». (Кузмин записал об этом вечере в своем дневнике: «Очень приятный рояль».) В доме Г. В. Адамовича и его сестры балерины Т. В. Адамович-Высоцкой, где бывали Гумилев, Ахматова, Кузмин, часто играли А. Лурье, И. Энери, Н. Орлов (см.: Wysocka T. Wspomnienia. Warszawa, 1962. С. 116).

„Ольга! Дай сколько-нибудь денег! Сегодня в первый раз соберемся в „Бродячей собаке“, а пианино нет, надо взять напрокат непременно“»¹. Шредеровский рояль был поставлен на крошечную эстраду, и еженедельно, а то и чаще, в подвале происходило то, что в своих мемуарах «Петербургская богема» описывал балетный критик и либреттист Анатолий Шайкевич:

«На эстраду маленькими, быстрыми шажками взбирается удивительное, ирреальное, словно капризным карандашом художника-визионера зарисованное, существо. Это мужчина небольшого роста, тоненький, хрупкий, в современном пиджаке, но с лицом не то фавна, не то молодого сатира, какими их изображают помпеянские фрески. Черные, словно лаком покрытые, жидкие волосы зачесаны на боках вперед, к вискам, а узкая, будто тушью нарисованная, борода вызывающе подчеркивает неестественно румяные щеки. Крупные, выпуклые, желающие быть наивными, но многое, многое перевидавшие глаза осиянны длинными, пушистыми, словно женскими, ресницами. Он улыбается, раскланивается и, словно восковой, Кошпелиусом оживленный автомат, садится за рояль.

Какие у него длинные, бледные, острые пальцы.

Приторно сладкая, порочная и дыхание спирающая истома находит на слушателей.

В шутке слышится тоска, в смехе — слезы.

...Дитя, не тянися весною за розой, розу и летом сорвешь,
Ранней весною срывают фиалки, помни, что летом фиалок уж нет...

Банальные модуляции сливаются с тремолирующим бархатным голоском, и неизвестно, как и почему, но бесхитростно ребячливые слова получают какое-то, им одним присущее, таинственное значение.

Конечно, это не дитя, которое тянется за розой, а кокетливая, низко декольтированная пастушка, взобравшаяся на забор и обнажившая свою стройную ножку в белом чулке.

Кузмин поет дальше:

Если завтра будет солнце, мы на Фьезоле поедem,
Если завтра будет дождик, то останемся мы дома.

¹ Высотская О. Мои воспоминания. — ИРЛИ, р. 1, оп. 4, № 200.

Ничего в песенке не говорится о кампаниле Джотто, о палаццо Веккио, о Давиде, а между тем в магическом созвучии одного этого имени — Фьезоле — сразу же вспыхивает вся Флоренция. И вот почему, если завтра дождика не будет, то мы в Петербурге легко забудем убогость накуренного, чадного и шумного подвала и помечтаем, что дом наш с Кронверкского проспекта перекочет к берегам Арно, рядом с Санта-Мариа дель Кармине.

Долго не отпускали Кузмина с эстрады, и, чем дальше он пел, тем реже звучал в зале смех.

Почему-то мне лично вспомнилась Иветт Гильбер. Эпоха тогда требовала рыжих всклокоченных волос, зеленого декольтированного платья и черных перчаток, напоминавших о том, что не было денег для отдания в чистку перчаток белых. Но за внешним различием модных картинок художественная цель у той, которая позировала Тулуз-Лотреку, была та же, что и на эстраде сейчас поющего поэта, увековеченного Сомовым, в ловко сшитом пиджаке при ярко-зеленом галстуке.

И финал любимой песенки французской дивы — „*Sur son tombeau un poète symboliste écrivra: Ici gît un jeune homme triste*“¹ — звучал почти так же, как кузминское: „Помни, что летом фиалок уж нет“².

Песенки Кузмина пела в «Бродячей собаке» и Бела Георгиевна Казароза, рано и добровольно ушедшая из жизни. Она пела и другие романсы, «в которых звучали искренние и страстные ноты, дававшие иллюзию, что перед нами не петербургская барышня, а подлинная гитана, каким-то чудом занесенная на берега Невы»³. Одним из «испанских» номеров Казарозы в «Бродячей собаке» была песня гитаны из спектакля Старинного театра «Благочестивая Марта» (музыка И. Саца, слова К. Миклашевского):

На лугу трава помята,
Здесь резвились чертенята...

¹ На своей могиле поэт-символист напишет: «Здесь лежит печальный молодой человек» (*франц.*).

² Ш а й к е в и ч А. Петербургская богема. Из книги «Мост вздох через Неву»//Орион. Париж. 1947. № 1. С. 136—137. В. Мейерхольд впоследствии назвал Кузмина «острым, своеобразным поэтом-музыкантом, в совершенстве владевшим искусством *Überbrettel* театра» (Казароза. М., 1930. С. 13). *Überbrettel* (*нем.*) — варьете, кабаре.

³ Б е н у а А. [Воспоминания]//Казароза. С. 20.

«Испанские» и «цыганские» черты в те годы, кстати говоря, ассоциировались и с обликом Ахматовой, как в мадригале Мандельштама:

Черты лица искажены
Какой-то старческой улыбкой,
Кто скажет, что гитане гибкой
Все муки Данта суждены?

В либретто балета «Триптих» Ахматова придает черты «цыганки» героине.

Вообще следует сказать, что в подвале был представлен обширный песенный репертуар.

Общим хором всегда исполнялся гимн «Бродячей собаки» (слова В. Ф. Крушинского, музыка В. А. Шпис-Эшенбруха).

Артист Александринского театра Николай Ходотов под гитару своего неизменного аккомпаниатора Евгения Вильбушевича пел «Мальчишечку»:

Погиб я, мальчишка,
Погиб навсегда.
В чужбине год за годом
Пройдут мои года.
Последний денечек
Гуляю с вами тут.
В черной карете
Меня увезут.

Актер и режиссер Николай Петров (Коля Петер) пел песню «Подросточек» с рефреном «А поутру она вновь улыбалась...» и столь же невзыскательные куплеты «Коля и Оля гуляли в поле...». Репертуар «Бродячей собаки» вызывал и споры в «интимной» аудитории, как об этом свидетельствует списанный с натуры роман Т. Краснопольской «Над любовью». Здесь есть эпизод, когда в «Заблудшей овце» (то есть в «Бродячей собаке») певица исполняет с эстрады «Я ехала домой...» (слова М. Я. Пуаре): „Ну, когда начинается цыганщина, это совсем не вмоготу“, — говорила Несветская [то есть беллетристка Е. А. Наградская] и ждала сочувствия своему возмущению. „Да, марка невысокая, — подхватил Извольский“. <...> „Это ужасно, из подвала искусства делают какой-то кафе-шантан. Эти пошлые песни...“ — волновался моло-

дой человек с громадной, в виде сердца, мушкой у губы»¹.

В различных мемуарах и сиюминутных газетных отчетах мы находим упоминания разнообразного «собачьего» музицирования. «Толстенький певец с копной золотых волос и безумным, уродливым лицом пел фривольные, насмешливые песенки»²; «...случалось, бледнели слезы и никли бледные лица, потрясенные импровизацией или проникновенным пением и игрой молодых композиторов»³; «...по понедельникам концерты, вечера камерной музыки. У «Бродячей собаки» свой квартет. <...> Сначала официальная программа. Квартет. Вечер Зои Лодий. Так — часа два. Потом антракт. <...> Затем неофициальная программа. <...> Какой-то музыкант имитирует провинциальный еврейский оркестр»⁴.

В «Собаке» возникали импровизированные конкурсы. Актриса А. И. Бутковская вспоминает: «Всем было лестно услышать здесь приезжую итальянскую примадонну, на которую почти нельзя было достать билеты; помню, как однажды после долгого ожидания она наконец прибыла, пропела два романса, всех обворожила и, отказавшись наотрез еще петь, уселась на диване, окруженная русскими коллегами, потребовав, чтоб рядом с ней сидел маэстро Цибули (Н. К. Цибульский), сняла с корсажа розу и протянула ему, похвалив за прекрасный аккомпанемент.

Но тут вылетела на середину комнаты балерина, и маэстро Цибули сел снова за рояль; теперь итальянскую знаменитость „угощали“, и была представлена русская пляска с платочком, но не простая, а балетная, как, кажется, ее исполняла Кшесинская в „Коньке-Горбунке“».

Такие «поединки» русских музыкантов с европейскими коллегами не раз возникали в «Собаке». В феврале 1914 года «Собаку» в течение недели посещал лидер итальянского футуризма Ф. Т. Маринетти, рассказывавший там, в частности, и об экспериментах итальянских композиторов-футуристов. Петербургские авангардисты

¹ Петроградские вечера. Пг., 1914. Кн. 3. С. 117.

² Ауслендер С. Видения жизни // Сибирская речь. Омск. 1919. 4 мая.

³ Арнольд В. О «Зеленой лампе» // Новь. 1914. 4 марта.

⁴ Псковитинов Е. В «Бродячей собаке» // Тифлисский листок. 1913. 25 авг.

«выставили» со своей стороны начинающего А. С. Лурье, и, по свидетельству Н. И. Кульбина, «Артур Лурье удивил до восторга даже Маринетти»¹. Ранее произошла (хотя, по-видимому, не в «Собаке») отчасти аналогичная встреча Н. Н. Евреинова с Арнольдом Шёнбергом, о которой рассказывал тот же Н. И. Кульбин: «Видели мы даже, как Шёнберг, будучи в Петрограде, стал косяться на рояль, когда Евреинов (тоже — золото) заиграл свои секунд-польки. Видите ли, это «кошка по клавишам ходит». „Und warum es notwendig ist, diese Sekunden?“ — спросил нас Шёнберг»².

Музыкальный диапазон «Бродячей собаки» был чрезвычайно широк. Самое серьезное внимание уделялось, например, камерной музыке — классической и современной.

Недавно опубликованные программы вечеров «Бродячей собаки»³ свидетельствуют, что постоянные посетители артистического подвала (а Ахматова, как известно, была из их числа) имели шанс ознакомиться и с вершинами музыкальной классики, и с музыкальной «злостью» дня сегодняшнего.

С октября 1912 года в «Собаке» устанавливается традиция «музыкальных понедельников» — камерных вечеров с участием постоянного квартета: В. Графман (первая скрипка), В. Гольдфельд (вторая скрипка), З. Грудский (альт) и М. Ямпольский (виолончель). Первые два вечера были посвящены соответственно Бетховену (Квартет № 1 и Крейцера соната) и Шуману (Фортепианный квинтет и Соната для фортепиано, исполнявшаяся Э. Баем). С 1912 по 1914 год на «музыкальных понедельниках» звучали квартеты, квинтеты, трио Бетховена, Шуберта, Шумана, Брамса, Дебюсси, Бородина, Чайковского, Глазунова, Аренского, Ф. Blumenфельда; фор-

¹ ГРМ, ф. 137, № 19, л. 106. У Лурье была репутация музыкального «заумника». «Артур Лурье вовлек нас в бредни», — писал И. Северянин в автобиографическом романе в стихах «Рояль Леандра».

² Там же, л. 103. «А зачем они нужны — эти секунды?» (нем.).

³ См.: Парнис А. Е., Тименчик Р. Д. Программы «Бродячей собаки» // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1983. Л., 1985. С. 160–257. Представленный в этой публикации материал использован в статье Я. Платека «Подслушать у музыки...» (Муз. жизнь. 1986. № 12–14).

тепианные концерты Листа и Сен-Санса, инструментальные и вокальные пьесы Шопена, Грига, Регера, Вольфа, Равеля, Альбениса, Фибиха, Лядова, Гречанинова.

В репертуаре «Собаки» соседствовали сочинения разных эпох и имена музыкальных «звезд» разной величины. За вечером старинной музыки, включавшим опусы Люлли, Рамо, Глюка, Тартини, Баха, Гретри, Моцарта, мог следовать вечер современной французской музыки, представленной произведениями Дюка, Роже-Дюкаса, Равеля, Сен-Санса, Видора. За мемориальным вечером Ильи Саца следовал вечер, посвященный памяти Чайковского. Концертный цикл «Старая песня», исполнявшийся З. П. Лодий в сопровождении В. П. Каратыгина, включал как опусы итальянских мастеров XV—XVII столетий, так и романсы Глинки и Даргомыжского. «Персоналии» на «музыкальных понедельниках» были представлены именами Эдварда Грига и Рихарда Штрауса, а также именами начинающих русских авторов, скажем, Р. Мервольфа — композитора и пианиста, аккомпаниатора Ф. И. Шаляпина — или А. Лурье, выступившего 28 января 1914 года с докладом «О музыке» (в тезисах значилось: «а) Интерпретация; б) Преодоление импрессионизма; с) Синтез-примитив») и исполнением собственных сочинений.

Начало первой мировой войны оживило интерес к отечественному музыкальному искусству. 9 ноября 1914 года состоялся «Первый вечер русской музыки», где, в частности, исполнялись баллада Ю. А. Шапорина на текст А. К. Толстого «Гаральд Свенгольм», «Поэза о Бельгии» Игоря Северянина, положенная на музыку Н. К. Цибульским (стихотворение, осуждающее захват Бельгии Германией), и Славянский квартет А. К. Глазунова.

В разнообразии музыкантов-исполнителей, выступавших в «Бродячей собаке», выделим несколько особо значимых имен: среди вокалистов это Н. И. Забела-Врубель, А. Г. Жеребцова-Андреева, З. П. Лодий; среди инструменталистов назовем хотя бы будущих консерваторских профессоров — Л. В. Николаева, А. Н. Дроздова, И. С. Миклашевскую, А. М. и А. Я. Штримеров. Особый вес придавало музыкальным вечерам «Собаки» участие в них — в качестве аккомпаниатора и докладчика — одного из авторитетнейших музыкальных критиков того времени В. Г. Каратыгина.

Помимо собственно музыкальных, немало было и вечеров, где музыка соседствовала с поэзией или балетным искусством. Упомянем хотя бы о вечере польской музыки и поэзии или о знаменитом вечере Тамары Карсавиной, где звучала музыка Куперена, Самmartини, Генделя и Глюка. А наряду со всем этим посетитель «Бродячей собаки» мог услышать и иные — новейшего происхождения — звучания. Английский журналист так описывал вечер в «Собаке» в декабре 1914 года: «В камине ярко горит огонь, кто-то играет на фортепьяно — играет регтайм»¹.

Мирок «Бродячей собаки» был, таким образом, пропитан музыкой насквозь. Неудивительно, что и сама Ахматова, читавшая стихи с миниатюрной эстрады, воспринималась как «поющая». Свидетельство тому — неопубликованное стихотворение Г. Адамовича 1914 года, вписанное в альбом Ахматовой:

По утрам свободный и верный,
Колдовства ненавижу твои,
Голубую от дыма таверну
И томительные стихи.

Вот пришла, вошла на эстраду,
Незнакомые пела слова²,
И у всех от мутного яда
Отуманилась голова.

Будто мы, изнуренные скукой,
Задохнувшись в дымной пыли,
На тупую и стыдную муку
Богородицу привели.

Впрочем, ассоциации с пением возникали не только от «певучего контекста» созданного Борисом Прониным подвала и даже не только от мелодики авторского чте-

¹ Vechofer C. E. Letters from Russia // The New Age. London. 1915. 28 Jan.

² Спустя двадцать лет Г. Адамович писал об Ахматовой: «Оттого она и «подвывала», читая их, что хотела сказать больше текста, — и только иногда, поняв невозможность этого, переходила на речь, подчеркнута сухую и трезвую, будто махнув рукой» (Последние новости. Париж. 1934. 18 янв.).

ния. Ведь вот же М. А. Волошин, никогда не бывавший в «Собаке» и никогда не видевший Ахматовой, в 1917 году фиксирует свое представление о «голосе» автора в ахматовских стихах: «Прекрасный и полный голос истинной певицы, которая любит вставлять среди пения неожиданные ремарки «прозой» для того, чтобы увеличить остроту лиризма».

Ахматовское чтение своих стихов в концертах неминуемо проецировалось на смежные музыкальные номера. Например, в газетном отчете о концерте «О России» в зале Тенишевского училища, где Ахматова читала «Дай мне долгие годы недуга...» и «Высокомерьем дух твой помрачен...», говорилось: «И все это — на фоне русских песен в исполнении М. Д. Черкасской, девственно-чистых танцев Судейкиной, прекрасной игры А. М. Дубянского...»¹

Но, конечно, определяющим моментом в восприятии авторского голоса как «поющего» была та важная роль, какую играло смысловое поле «песни» в поэтическом мире Ахматовой. В свое время эта сфера ее универсума была подробно описана в ставшей уже классической работе В. В. Виноградова «О символике А. Ахматовой»², где анализировалась «поза» лирической героини как «поющей».

В своей работе В. Виноградов обошел вниманием только один вопрос из этой области, а именно: о частушечных формах в поэзии Ахматовой, предполагая рассмотреть его в будущей работе «О поэзии А. Ахматовой», но своего обещания не выполнил. Между тем проблема частушки применительно к поэтике Ахматовой очень важна в связи с нашей темой. Ведь обращение Ахматовой к этой форме народного песнопения совпало по времени с пристальным интересом ее сверстников-музыкантов к фольклору. Вот что писал известный в те годы певец А. Д. Александрович (Покровский): «Мы — исполнители — сравнительно недавно наткнулись на материал песен. Почти без натяжки можно сказать, что мы запели их всего только начиная с войны (с осени 1914 го-

¹ Наш век, 1918, 28 янв. (в описываемом концерте выступал и А. Лурье).

² Литературная мысль. Пг., 1923. Кн. 1.

да), когда вообще многие взялись за переоценку забытых ценностей»¹. С этими поисками естественно сближалось особое внимание к стихам Ахматовой с их как бы внеличными, ориентированными на фольклор «коллективистическими» чертами, как выразился Адриан Пиотровский, который утверждал: «В стихах Ахматовой давно уже звучит лиризм народной любовной песни»².

Помимо житейских встреч с фольклором (ср.: «...Как о печали поет солдатка, / Все я запомнила чутким слухом»), интересу Ахматовой к частушке способствовали некоторые процессы в литературном сознании 1910-х годов. О неожиданном увлечении этим жанром в кругах, близких к Ахматовой, вспоминал поэт и филолог Г. В. Маслов: «Но вот (какой скачок!) на Маланью, распевавшую:

Не ходите, девки, замуж,
Замужем невесело.
Я кака была весела —
Голову повесила, —

засмотрелась в лорнет жеманная эстетка и прочитала об этом доклад в «Цехе поэтов». Ну, а с «Цехом» — кто же с ним станет спорить?»³ (Г. В. Маслов имел в виду скорее всего доклад М. Л. Моравской в Обществе поэтов 3 декабря 1913 года. Ахматова была членом этого общества, хотя на данном заседании ее, по-видимому, не было.)

Внимание к фольклорному жанру сказалось не только упоминаниями частушек (прямыми и иносказательными) в стихах Ахматовой, но и в структурном сродстве, увлеченном современниками. Так, О. Э. Мандельштам, явно имея в виду в первую очередь частушку, писал об Ахматовой: «В ее стихах отнюдь не психологическая изломанность, а типический параллелизм народной песни с его яркой асимметрией двух смежных тезисов по схеме: «в огороде бузина, а в Киеве дядя». Отсюда двустворчатая строфа с неожиданным выпадом в конце»⁴. Ана-

¹ Александрович А. О русской народной песне // Последние новости. Париж. 1923. 21 февр.

² Пиотровский А. Петербург — Париж // Жизнь искусства. 1922. 1—7 авг.

³ Маслов Г. Победившая песенка // Сибирская речь. Омск. 1919. 18 мая.

⁴ Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987. С. 210.

логию с частушкой проводил и Б. М. Эйхенбаум¹. Анализируя «внутреннюю форму» частушки и отмечая специфическую «разорванность» ее строфы на два как будто не связанных смыслом двустишия, Н. С. Грубецкой указал на необходимость двукратного перечитывания, «второго взгляда» на строфу для обнаружения заложенной в тексте связи². Такого «второго взгляда» требуют и многие ахматовские строфы.

Поэтому показательно, что в зачинах строф, использующих резкие смысловые переходы, появляются символы, характерные для частушечных зачинов:

Широк и желт вечерний свет,
Нежна апрельская прохлада,
Ты опоздал на много лет,
Но все-таки тебе я рада.

Сравните частушку, распространение которой М. Л. Моравская датирует 1914–1915 годами:

Свет широкий клином сходится,
Привезли дурную весть,
Пресвятая Богородица,
Дай мне силы перенести³.

Показательно, что эту же частушку (в ином варианте — без ключевого для нашего примера эпитета «широкий») Б. М. Эйхенбаум приводит как «интересную своим сходством с приемами Ахматовой»⁴.

Еще более выпукло прослеживается связь «разорванной строфы» с частушкой в стихотворении 1914 года «Белая ночь»:

Небо бело страшной белизною,
А земля как уголь и гранит.
Под иссохшей этою луною
Ничего уже не заблестит.

¹ Эйхенбаум Б. О литературе. М., 1987. С. 352. К сожалению, пока не найден текст статьи Эйхенбаума об Ахматовой «Песенная лирика и частушка».

² Грубецкой Н. С. Избранные труды по филологии. М., 1987. С. 388–389.

³ Моравская М. Поэзия миллионов людей // Русская мысль. 1915. № 11. С. 38.

⁴ Эйхенбаум Б. О поэзии. Л., 1969. С. 115.

Женский голос, хриплый и задорный,
Не поет — кричит, кричит.
Надо мною близко тополь черный
Ни одним листком не шелестит.

Для того ль тебя я целовала,
Для того ли мучилась, любя,
Чтоб теперь спокойно и устало
С отвораченьем вспоминать тебя?

Первые две строфы состоят из четырех двустиший, в каждом из которых отмечается исчезновение каких-либо традиционно-поэтических примет летней ночи: темноты неба, блеска земли, «влажности» луны, певучести женского голоса, ночного ветра. Все это представляет расчлененную и распространенную параллелистическую метафору к исчезновению любовного чувства (в третьей строфе). Но в центре стихотворения помещено прямое указание на «частушку», отмеченную «хрипlostью», «задорностью», как и в стихотворении «Лучше б мне частушки задорно выкликать...», написанном спустя полмесяца после «Белой ночи». Тем самым автор подчеркивает «частушечный» характер строения строф в своем стихотворении. Так, связь женского беспесенного выкликания с неподвижностью тополиной листы проясняется лишь «со второго взгляда», когда вспоминаются другие ахматовские стихотворения, где тополя связаны с темой речи («...шелестят тополя: „Нет на земле твоего короля...“»), с темой соловьиного пения («А еще так недавно, недавно / Замирали вокруг тополя, / И звенела и пела от-
радно / Несказанная радость твоя»).

Из других жанров народной поэзии, на которые ориентирована поэзия Ахматовой, надо назвать колыбельную. В стихотворении 1915 года, так и озаглавленном «Колыбельная», Ахматова, видимо, следует майковскому образцу:

Далеко в лесу огромном,
Возле синих рек,
Жил с детьми в избушке темной
Бедный дровосек.

Младший сын был ростом с пальчик, —
Как тебя унять,

Спи, мой тихий, спи, мой мальчик,
Я дурная мать...¹

Этот прием «оборванной цитаты» встречается в популярном стихотворении А. Майкова «Мать»:

Я с тобою похожу...
 Подремли, мой мальчик,
Хочешь, сказочку скажу:
 Жил-был мальчик с пальчик...
Нет! не хочешь?... Сказки — вздор!
 Песня лучше будет...
Зашумел сыр-темен бор,
 Лес лисичку будит...

Этот тип стихотворений как бы апеллирует к музыке во «внутреннем» или даже внешнем, прямом, смысле. Любопытное свидетельство тому — декламационное решение майковского стихотворения у одной из сверстниц Ахматовой, актрисы В. П. Веригиной: «В стихотворении этом слова песни — «во сыром бору...» — я читала напевно, хотя никогда не слышала, чтобы кто-нибудь так читал. Тогда это было ново, особенно для провинции»².

Взаимодействие поэтики ахматовской лирики с музыкальным мышлением эпохи принимало разнообразные формы.

Среди того поколения, которое во второй половине 1910-х годов духовно формировалось на стихах Ахматовой, были и будущие композиторы. Их ухо улавливало в ее поэзии специфику новой ритмики, выверенную игру «свободных» дольниковских форм³. Композитор

¹ Ахматова высоко ценила отзыв раненого солдата о ее чтении стихов в ташкентском госпитале: «Песни рассказывала...» Она читала в тот раз «Постучись кулачком. Я открою...», «Пахнет гарью. Четыре недели...» и «Далеко в лесу огромном...» (см.: Бабаев Э. На улице Жуковской...// Литературное обозрение. 1985. № 7. С. 100).

² Веригина В. П. Воспоминания. Л., 1974. С. 24.

³ Поэтику Ахматовой сближал с «новой музыкой» еще в 1916 году В. М. Жирмунский: «...нечто сходное по впечатлению с прозрачными и живописными гармониями Дебюсси, с теми неразрешенными диссонансами и частыми переменах ритма, которыми в современной музыке заменяют мелодичность, уже переставшую быть действительной» (Жирмунский В. М. Теория литературы.

Н. М. Стрельников, писавший «для себя» стихи (под псевдонимом «Яков Пушкин»), оставил своеобразный стиховой отчет о своих слушательских впечатлениях — стихотворение «Ахматова» (1918), включенное Ахматовой в подборку «В ста зеркалах»:

Делла-Вос-Кардовская написала
Портрет ее в красной шали¹,
И оттого она ярче стала
В глазах многих, что ее не видали.

А я видел ее, поэтессу,
Читающей стихи с эстрады.
Было жарко в проходах тесных,
Было публики много нарядной.

Вот взглянула сперва на залу,
Где таилось уже нетерпенье,
Что-то в сторону тихо сказала,
А потом начала свое чтение.

Бился пульс симметричных ритмов,
Затрудненных, но вместе свободных...

Под знаком адекватности новой поэтической дикции и современной музыки воспринимались первыми слушателями романсы Прокофьева на ахматовские стихи. Лев Никулин писал в 1919 году: «Прокофьев считается почти футуристом в музыке, но для стихов Ахматовой у него нашлась проникновенная лирика, какая-то острая нежность, излом и печаль. Н. П. Кошиц пела эти романсы

Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 113). Сходные аналогии были и у критика А. Я. Левинсона, сопоставлявшего Ахматову с французской поэтессой М. Деборд-Вальмор: «И мы слышим уже не Россини, а Дебюсси — уже не руладу Малибран, а нюансированную дикцию Круаза» (Levinson A. Anna Akhmatova — Marceline à la russe // Chicago Review. — 1985. Vol. 34. № 4. P. 77). Заметим, что в отзыве музыкального критика о мелодике ахматовского стиха акцентировалась «полная подчиненность типичным прозаическим интонациям естественной речи» (Сабанеев Л. Музыка речи. М., 1923. С. 189). Для полноты картины следует упомянуть постоянное сближение стихов Ахматовой с романсами в устных и печатных высказываниях В. Маяковского.

¹ О. Л. Делла-Вос-Кардовская написала портрет Ахматовой в 1914 году.

именно так, как нужно говорить эти пленительные, капризные и совсем простые стихи»¹.

Впервые, по-видимому, собственное чтение Ахматовой и музыка на ее стихи одновременно предстали перед слушателями на вечере Ахматовой в Харьковской общественной библиотеке 22 апреля 1924 года, когда вслед за авторским чтением Зоя Лодий исполняла романсы на слова Ахматовой М. Ф. Гнесина, С. С. Прокофьева, Б. К. Яновского и В. С. Горовица².

В свою очередь Ахматову не могли не задеть те общие переживания художественной интеллигенции, которые были связаны с моментами истории музыки. Остановимся на одном только эпизоде.

В зале Тенишевского училища 18 апреля 1915 года состоялся вечер петроградских поэтов в пользу Лазарета деятелей искусств. Читали Ахматова, Блок, Кузмин, Мандельштам и другие. В антракте был балет. О. А. Глебова-Судейкина танцевала с В. О. Вреден-Полевым менуэт. Но одно обстоятельство отличало этот праздничный вечер от других мероприятий такого рода: присутствующие почтили память Скрябина, скончавшегося 14 апреля.

Скрябин был непреходящей темой петербургских разговоров 1910-х годов. Под «аккомпанемент» этой темы произошло и знакомство Ахматовой с Мандельштамом на «башне» Вячеслава Иванова 14 марта 1911 года. Посетивший «башню» в этот вечер литератор Ф. Ф. Фидлер отметил в дневнике: «Я побаивался попасть в декадентское гнездо, но все прошло весьма естественно. Сначала говорили о вероятности войны, затем о скрябинской симфонии „Прометей“...» Разговор о «Прометее» зашел в связи с его петербургской премьерой, состоявшейся пятью днями раньше в Дворянском собрании

¹ Сафьянова Анжелика [Никулин Л. В.]. Стихи Ахматовой на эстраде//Театрал. Киев. 1919. № 2. С. 5. Позднее, по поводу исполнения Верой Духовской ахматовского цикла Прокофьева, «превосходным» назвал цикл В. Г. Каратыгин (Жизнь искусства. 1924. № 6. С. 14).

² См. газетный анонс: Коммунист. Харьков. 1924. 20 апр. В материале З. П. Лодий современники находили «болезненную тревогу, сложную и трепетную влюбленность в недосказанность и намек» (Крюков Д. Тихие песни//Голос жизни. 1915. № 9. С. 20). Из авторов романсов на слова Ахматовой в 1910-е годы следует назвать также композитора-любителя С. А. Бугославского (известного фило-

(пятый концерт С. А. Кусевицкого). Мандельштам впоследствии в книге «Шум времени» (в главе «Концерты Гофмана и Кубелика») вспоминал в числе «музыкальных торжеств» именно эти «первины скрябинского „Прометей“»¹. Возможно, на «башне» Мандельштам говорил о своем впечатлении от этого концерта. О музыкальном событии, произошедшем 9 марта 1911 года, вспоминали многие из присутствовавших. Приведем здесь свидетельство из малоизвестных у нас воспоминаний критика В. Вейдле: «На премьере «Прометей» в переполненном Дворянском собрании я видел, как подсказывает Скрябин на своей вертушке: удавалось-таки ему, где нужно, перекричать громовой голос оркестра вздрембезжавшим ввысь бешеным рояльным голоском. Потрясал «Прометей», глагол этот многотерпеливый тут незаменим. Когда поднялось, незадолго до конца, неслыханной силы крещендо, я не мог усидеть на стуле, встал и увидел: там и тут другие, не столь юные, как я, тоже поднялись со своих мест. <...> Пустоты в этом грохоте и звоне, в этом выдохе труб, иступлении скрипок отнюдь я не ощутил, не устыдился своего порыва и потому, как вспомню, умиленно вижу и сейчас руки легонького человечка, с высоты бросающего их на клавиши»².

Скрябин был предметом особой, можно сказать на-

лога, специалиста по древнерусской литературе). Эти романсы исполнялись 10 июля 1920 года в Ялте Е. И. Епанешниковой (Наш путь. Ялта. 1920, 8 июля) и 28 октября 1921 года в Симферополе Л. Д. Цейтлин-Розенбеловой (см. афишу вечера памяти Анны Ахматовой, вызванного ложным слухом о ее смерти: ЦГАЛИ, ф. 2182, оп. 1, ед. хр. 140, л. 393).

¹ Ни Ахматова (жившая тогда в Киеве), ни Мандельштам (учившийся тогда в Гейдельберге) не застали «интимного» авторского концерта Скрябина в редакции «Аполлона» зимой 1910 года; об обстановке концерта свидетельствует хроникальный отчет: «Отсутствие аплодисментов усугубляло настроение минуты и не рассеивало впечатления» (Театр и искусство. 1910. № 9. С. 191), а В. Г. Каратыгин заметил: «...эта игра невозможна на эстраде, но когда слушаешь Скрябина в комнате — он околдовывает» (Аполлон. 1910. № 6. С. 20). Но у них была возможность присутствовать на концерте Скрябина в помещении редакции «Аполлона», который, по свидетельству С. К. Маковского, состоялся «перед самой смертью» композитора: Скрябин играл «свои ранние композиции в духе Шопена» и отрывки из «Прометей». Вечер памяти Скрябина был организован в редакции 8 мая 1915 года (Аполлон. 1915. № 4—5. С. 99).

² Вейдле В. Зимнее солнце. Вашингтон, 1976. С. 122—123.

циональной, гордости «аполлоновцев». Когда в редакции принимали Клода Дебюсси, им прежде всего хотелось узнать мнение французского композитора о русском коллеге. Дебюсси сдержанно отозвался об оркестровых вещах Скрябина, но сказал, что фортепианные пьесы ему нравятся. «Я люблю его, — сказал Дебюсси, — за то, что он любит Шопена»¹.

Для людей «аполлоновского» круга музыка Скрябина была больше чем музыкой — заклинанием и предсказанием судьбы поколения. Алексей Толстой десятилетие спустя вспоминал: «В живописи была изысканность, сладострастие формы; в поэзии — белая дама; в романе — проповедь самоубийств; в музыке, наиболее ясно-видящем из искусств, — пылающий хаос. Поэма огня — прямое указание на грядущее потрясение мира»².

Пять лет спустя после обсуждения «Прометея» у Вячеслава Иванова, в день, когда Мандельштам узнал о смерти Скрябина, он, кажется, буквально кинулся к далеко не коротко знакомому Блоку, чтобы с ним поговорить о Скрябине, — именно так можно понять скупую и неприязненную запись в блоковской записной книжке от 14 апреля 1915 года³.

Мандельштам откликнулся на смерть Скрябина вдохновенным и оставшимся незавершенным докладом-гимном. Ахматова, более лаконичная во всех своих литературных проявлениях, спустя много лет помянула композитора одним стихом в «Поэме без героя» (в вариантах):

Как из скрябинского «Экстаза»
Просто несколько сбивчивых слов.

Немало музыкальных впечатлений Ахматовой 1910-х годов можно восстановить по тексту «Поэмы без героя», по выросшим из нее прозаическим заметкам и наброскам балетного либретто.

¹ Пэнгс [Адамович Г.] Про все // Последние новости. Париж. 1938. 28 марта.

² Толстой А. Н. Перед картинами Судейкина // Жар-птица. 1922. № 1. С. 25.

³ В тот же день смерть Скрябина была одной из тем разговора Ахматовой с О. Л. Кардовской (Панорама искусств. М. 1984. № 7. С. 329).

В «Решке» — второй части того триптиха, который составляет «Поэму без героя», речь идет об истоках первой части — «петербургской повести» «Девятьсот тринадцатый год», в частности о возникновении её из «бунта вещей». «Ольгины вещи, — писала Ахматова в прозаической заметке, — среди которых я долго жила, вдруг потребовали своего места под поэтическим солнцем. Они ожили как бы на мгновенье...» И об этом же, с конкретным названием «Ольгиных вещей», — в «Решке»:

...И снова
Выпадало за словом слово,
Музыкальный ящик гремел.
И над тем флаконом надбитым
Языком кривым и сердитым
Яд неведомый пламенел.

«Флакон» — старинный флакон, принадлежавший О. А. Глебовой-Судейкиной, который в их совместном с Ахматовой быту неизменно окружался литературными ассоциациями — со стихотворением Бодлера «Флакон». «Музыкальный ящик» ранее принадлежал Сергею Судейкину и наигрывал «Juristen-Waltzer» Штрауса-отца¹.

Таким образом, один из ростков «Поэмы» — конкретная мелодия, может быть определившая даже самое ритмику произведения. Напомним, что дольник с преобладающими анапестами, которым поэма написана, ассоциируется с вальсовой стихией, как это замечали читатели ахматовского поколения по поводу анапестов Блока². Этот первоначальный импульс оказался способен порождать все новые и новые строфы на протяжении четверти века. При этом он как бы заново возрождался в обличье нового предметного инвентаря, новых культурно-исторических символов.

Так, первоначальное ощущение «заводной», «механической» музыки, связанное с диковинным ящиком С. Судейкина, возвращается вновь в теме шарманки — теме,

¹ Бабенчиков М. В. Из века в век. — ЦГАЛИ, ф. 2094, оп. 1, ед. хр. 4, л. 292.

² Об этом убежденно писал такой тонкий критик, как П. М. Билли: «Полную аналогию вальсу представляет размер, особенно характерный для Некрасова и для Блока — «Через дым, разбедающий очи», «Соловьиный сад», — восходящий к «цыганскому» романсу, который поется под вальс» (Встречи. Париж. 1934. № 4. С. 175).

которую привносили в поэму новые строфы и «проза о поэме»:

За заставой воеет шарманка,
Водят мишку, пляшет цыганка,
Матерится мастеровой.

(Первоначальный вариант)

«Шарманка» появляется здесь вместе с темой городского «низа», когда Ахматова, по собственному выражению, собиралась увести «Поэму» в предместья. Она продолжает тот пласт музыкальной уличной стихии, который уже был обозначен в основном тексте: «Пьяный поет моряк». При этом контекст подчеркивает «заводной» и «машинный» характер шарманочной музыки через соседство с музыкой индустриальных шумов:

Паровик идет до Скорбящей,
И гудочек его щемящий
Откликается над Невой.

Здесь легко намечена та тема эстетизации городских шумов (в частности, трамвайных; напомним, что «паровик» — это паровой трамвай), которой отдало дань поэтическое поколение 1910 года. Помимо знаменитого «звона лютни», который послышался Гумилеву в трамвайном звонке («Заблудившийся трамвай»), можно вспомнить петербургские стихи Бориса Эйхенбаума:

Вот город мой — он тот же самый,
Зимой и летом — тот же край,
Где хроматические гаммы
Поет на улицах трамвай.

Шарманка, которая в европейской литературе начала века могла выступать символом спасительного, здорового демократизма и культурной стабильности (как в романе Г. К. Честертона «Человек, который был Четвергом»), апеллировала к тому миру «низших» музыкальных форм, о котором писал А. Лурье в связи с «Петрушкой» Стравинского¹. Память о «заводной» музыке, скрытая в глубинных семантических слоях «Поэмы», иногда проясняется позднейшими примечаниями. Так, к стиху, опи-

¹ У Ахматовой есть список скрытых отсылок и реминисценций в «Поэме», там на счет «Петрушки» отнесены «Петрушкина маска, пляска кучеров, барабан».

сывающему пляску Козлоногой («Как копытца, топчут сапожки»), Ахматова сделала примечание в духе пушкинских сносок к «Евгению Онегину», мотивирующих употребление разговорных форм ссылкой на прецедент: «См. Инн. Анненский. «Кэк-уок на цимбалах»: Молоточки топотали, не в те точки попадали»¹. Хотя, как известно из воспоминаний сына Анненского, цитируемое стихотворение навеяно игрой цимбалиста на ялтинской эстраде, оно изображает процесс возникновения музыки как работу некоего самоиграющего музыкального автомата. Возникающий в подтексте — через опознание цитаты — «кэк-уок» объясняет привязку к героине поэмы (вспомним номер О. А. Глебовой-Судейкиной «Кукольный кекуок» на музыку К. Дебюсси²).

Следует сразу же оговорить, что в «Поэме» упоминания различных музыкальных форм, как и все вообще историко-культурные символы, существуют только в полноте соотношения и противопоставления предельно удаленным, полярным формам. Вспомним в той же «Решке»:

Карнавальной полночью римской
И не пахнет. Напев Херувимской³
У закрытых церквей дрожит.

(Варианты: «У ампирных дверей», «За высоким окном».) Здесь название церковного песнопения появляется как противостояние «маскарадной чертовне», соблазнам римского карнавала, отчасти в согласии с фольклорными

¹ Ср.: Аникин А. Е. Ахматова и Анненский. Заметки к теме. II. Новосибирск, 1988. С. 25.

² В репертуаре «Бродячей собаки» в 1912 году был и «Кекуок» в исполнении Е. Маршевой. Напомним, что название этого танца фигурирует в романе Андрея Белого «Петербург» как один из символов новейшей урбанистической культуры.

³ Эти звуки рождаются как бы из недр Фонтанного дома (дворца Шереметевых, где автор «Поэмы» встречает неожиданных гостей), в котором была своя домашняя церковь. Ср., например: «За воскресною обеднею поется концертная Херувимская, один из нумеров Бортнянского или Турчанинова, Ломакина и других» (Воспоминания о службах в нашей домово́й церкви графа С. Д. Шереметева. СПб., 1894. С. 5). Кстати, другой ахматовский «адрес» 1920-х годов, по-видимому, тоже обладал для нее своими локальными музыкальными ассоциациями, — в программе воспоминаний В. С. Срезневской об Ахматовой значится: «Мраморный дворец. <...> Белые ночи и Бетховен» (ср. на с. 233 наст. изд.).

представлениями (кликуши голосят именно в той части литургии верных, которая предшествует пению Херувимской, от кликушества помогает «херувимский» ладан — им кадили в киевских пещерах во время пения Херувимской)¹, отчасти в том смысле, как употребляла его символистская публицистика: «Но вот старушка немудренная, ничего не смыслящая в музыке Вагнера, положим, няня Пушкина, Арина Родионовна, слушает в церкви во время обедни Херувимскую, — и жизнь «не постыла» ей, жизнь ей нужна — может быть, до Херувимской постыла, а после опять нужна, полна уже иного, святого смысла»². Это введение «музыкального» названия именно в «Решке», где автор нащупывает первоисток текста, можно, по-видимому, сопоставить с одним впечатлением 1917 года, к которому Ахматова не раз возвращалась в мемуарной прозе и стиховых набросках. В прозаическом наброске о Ленинграде Ахматова вспоминала: «Гигантская копилка у церкви (где я слушала Канон Андрея Критского) и на которой было написано „где сокровище ваше, там и сердце ваше“». И в стихах:

Я в этой церкви слушала Канон
Андрея Критского в день строгий и печальный
И с той поры великопостный звон
Все семь недель до полночи пасхальной
Сливался с беспорядочной стрельбой,
Прощались все друг с другом на минуту,
Чтоб никогда не встретиться...³

Уже от первых слушателей Ахматова стала получать замечания о музыкальности «Поэмы». 13 июля 1942 года литературовед Я. З. Черняк говорил Ахматовой о поэме: «Вместо сюжета — музыкальные наплывы, боренье тем — желающих вместиться в лирику, вернуться к ней». Л. К. Чуковская передала ей слова Б. Л. Пастернака: «Две фигуры «Русской». «С платочком, отступая», — это лирика, она прячется. Вперед, раскинув руки — это поэма».

¹ Максимов С. В. Собр. соч. СПб., 6/г. Т. 18. С. 160—163.

² Мережковский Д. Было и будет. Дневник 1910—1914. Пг., 1915. С. 319.

³ Цитаты из литургических текстов нередки у Ахматовой. Напомним, что один из эпиграфов в «Реквиеме» восходит к ирмосу девятой песни Пасхального субботнего канона: «Не рыдай Мене, Мати, зрящи во гробе».

Впрочем, в ахматовском списке читательских интерпретаций поэмы есть пункт: «Музыка (почти все)»¹.

Идя отчасти навстречу читательской реакции («Мне казалось, что мы пишем ее все вместе», — не раз замечала о своем произведении Ахматова), на протяжении последующих двадцати лет автор вносил в поэму новые строки и строфы, расширяющие ее «музыкальный» пласт. В 1956 году появляется третье посвящение с упоминанием Чаконы Баха, которую когда-то в Царском Селе играл Ахматовой А. С. Лурье и которую она слушала летом 1956 года (ожидая встречи с человеком, названным в поэме «гостем из будущего») в исполнении Ф. С. Дружинина (впоследствии прославленного альтиста). Об этом свидетельствует надпись, сделанная Ахматовой на сборнике корейских поэтов, ею переведенных: «Феде Дружинину за Чакону Баха, которую он играл в Старках осенью 1956 г. Ахматова. 27 января 195[7]. Москва»².

В это же время в «Поэму» включаются и строки о «непостижимом лебеде» — Анне Павловой, о Шаляпине³, ахматовскую оценку которого находим в записях Е. С. Добиная:

¹ Такова, в частности, была и реакция на первую публикацию «Поэмы» в нью-йоркском альманахе «Воздушные пути»: «Понятны ли целиком стихи или нет, нелегко не поддаться их темному очарованию. Это своего рода *danse macabre*, вторжение теней прошлого, выходцев из потустороннего мира: „Здесь под музыку дивного мэтра...“» (Кантор М. «Воздушные пути» // Русская мысль. Париж. 1960. 5 янв.)

² Московский литератор. 1988. 11 марта. С. 3. В Старках (под Москвой) Ахматова гостила в семье своего друга — поэта и переводчика С. В. Шервинского (тестя Ф. С. Дружинина). Возможно, этот эпизод 1956 года отразился в набросках к стихотворению «Конец Демона» (1961):

Это ветер поет блаженный
То, что Лермонтов недопел,
А за стенкою альт колдует,
Это с нами великий Бах.

Не исключено, впрочем, что альт здесь не инструмент, а голос, и тогда, видимо, речь идет о знаменитой арии альты из баховских «Страстей по Матфею».

³ Среди вариантов строфы, посвященной голосу Шаляпина, есть такой:

Он, почти недоступный взорам,
По родившим его просторам
Льется, словно живая кровь...

«Я спросил: встречались ли на ее жизненном пути гениальные люди?»

— Шалапин, — ответила она, не задумываясь. — Во всех петербургских гостиных и салонах без умолку говорили о Шалапине. Из какого-то глупого снобизма (именно так Анна Андреевна и выразилась. — *Е. Д.*) я на его спектакли и концерты не ходила. В 1922 году Шалапин уезжал за границу на гастроли. И меня убедили пойти на прощальный спектакль: «Больше его не увидишь». Давали «Бориса Годунова». Шалапин появился на сцене, еще не начал петь. Только повел плечом, глянул царственно — и сразу стало видно: гений¹.

Тогда же вспоминается и строфа о Параше Жемчужовой², впервые сложенная одновременно с «Решкой» в начале 1941 года, а среди наращений в тексте появляется стих «Что мне вихрь Саломеиной пляски?» и одновременно — упоминание Иоканаана вслед за Фаустом и Дон-Жуаном.

Иоканаан, отсылающий к «Саломее» О. Уайльда, для ближайших современников Ахматовой был связан и с опусом Рихарда Штрауса. В. Пяст слушал оперу в Дрездене в 1906 году и воспоминание о ней вставил в свою «Поэму в ногах»:

Ни на что на земле непохожий,
Он несется, как вестник Божий,
Настигая нас вновь и вновь.

Одним из источников последних строк могла быть фраза из перчитанной Ахматовой в конце 1950-х годов книги В. Мейерхольда «О театре» (СПб., 1913), где о Шалапине (в связи со сценой из «Фауста» Гуно) говорилось как о «голосе совести» (см.: Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. М., 1968. Ч. 1. С. 145).

¹ Добин Е. Поэзия Анны Ахматовой. Л., 1968. С. 8.

² Среди того звукового гула, который воззвал к жизни «Поэму без героя» (одним из вариантов эпиграфа к поэме было: «Дух дышит, где хочет»; напомним продолжение цитаты «...и голос его слышишь, а не знаешь, откуда приходит и куда уходит; так бывает со всяким рожденным от Духа» — Иоанн, гл. III), различим и голос легендарной Парашы Жемчужовой, обитательницы Фонтанного дома. Здесь в двенадцатиоконной зале 14 февраля 1797 года был дан концерт в честь Павла I, и восхищенный пением Прасковьи Ивановны император подарил ей драгоценный перстень (Станюкович В. Домашний крепостной театр Шереметевых XVIII века. Л., 1927. С. 44).

Но до сих пор в мозгу стоят Саломэ крики
«Иоканаан!», и жгут «законченные лики»¹.

М. М. Карпович вспоминал о Мандельштаме в Париже весной 1908 года: «Как-то мы были с ним на симфоническом концерте из произведений Рихарда Штрауса под управлением самого композитора. Мы оба (каюсь!) были потрясены «Танцем Саломеи», а Мандельштам немедленно же написал стихотворение о Саломее»². В 1910-е годы образ зловещей плясуньи связался со сценическим ореолом Тамары Карсавиной. В сборнике, выпущенном к ее вечеру «Бродячей собакой», Кузмин писал:

Вы – Коломбина, Саломея,
Вы каждый раз уже не та...

Михаил Лозинский в том же сборнике назвал свое стихотворение «Саломее»:

О, пляши для меня, Саломея,
О, пляши для меня – я устал, –
Все редющим облаком вея
Сумасшедших твоих покрывал!

Наконец, Петр Потемкин завершал свою «Газеллу Карсавиной» двестишестью:

Сияй, даря блаженство нам, как радуга,
О, Саломея Саломей, Карсавина!

Обрастали музыкальными ассоциациями и другие мотивы поэмы.

И мохнатый и рыжий кто-то
Козлоногую приволок.

К этому месту появляется указание Ахматовой на «L'après-midi d'un Faune» – то есть отсылка к С. Малларме и К. Дебюсси («Послеполуденный отдых фавна»).

И наконец, как известно, на склоне лет Ахматова стала писать балетное либретто по поэме. По-видимому, первая фиксация этого замысла обнаруживается в прозаическом наброске «Вместо предисловия (к балету „Триптих“)\», снабженном эпиграфом из Апокалипсиса: «Ангел поклялся живущим, что времени больше не будет»:

¹ Заветы. 1913. № 9. С. 6.

² Даугава. 1988. № 2. С. 110.

«Сегодня ночью (7 июня 1958) я увидела (или услышала) во сне мою поэму, как трагический балет.

Это уже второй раз — первый раз так было в 1946. Сны эти предсказаны стихами «Решки»:

А во сне мне казалось, что это
Я пишу для *** либретто,
И отбоя от музыки нет...

Будем надеяться, что это последнее возвращение, и когда она вновь явится, меня уже не будет...

Но мне все же хочется отметить это событие, что я и делаю сейчас. Я помню все: и декорации, и костюмы, и большие лондонские часы (справа) с серебряным звоном, которые били новогоднюю полночь.

О. танцевала «la danse russe rêvée par Debussi»¹, как сказал о ней в Ц. С. Кир[илл] Вл[адимирович] в 1915 г., потом какой-то танец в шубке, с большой муфтой и в меховых сапожках (как на портрете С. Судейкина в Русском музее), в костюме Путаницы руководила трагической кадрили («Вижу танец придворных костей»), безумствовала Козлоногой и плясала «Коломбиной 10-х годов» со своими вечными партнерами — неверным Арлекином и «дежурным» Пьеро (Мнимое благополучие).

Потом сбросила все и оказалась Психеей с нелетными бабочкиными крылышками и в густом теплом желтом сиянии. Победа жизни.

Метели затеяли новогодний бал на Марсовом поле. — Сквозь этот призрачный бал видно, как курносые павловцы возвращаются в свои казармы с крещенского парада на льду... Бьет барабан. Смена караула в Зимнем.

Кучера плясали, как в «Петрушке» Стравинского. Анна Павлова (Лебедь) летела над Мариинской сценой... Голуби ворковали в середине Гостиного двора — там продавали пахучие елки, перед угловыми иконами в пышных золотых окладах жарко горели неугасимые лампы. Блок ждал Командора.

Я с Б. А[нрепом] возвращалась с генеральной репетиции «Маскарада» (где Мейерхольд и Юрьев получили последние царские подарки), когда кавалерия лавой шла по Невскому (25 февраля 1917) («Решка»). Немцы бомбили

¹ Русская пляска, пригрезившаяся Дебюсси (*франц.*).

мосты, в музыке гробовой звук — это «зашивают» Город (авг. 1941).

Седьмая симфония Шостаковича, увозя немецкий марш, возвращалась в родной эфир, Гость из будущего называет Поэму — Реквиемом по всей Европе и исчезает в мутном зеленом зеркале Шереметевского чердака (помахал мне рукой и не по-русски молвил: «До свидания!»).

Не хватало только незнакомого человека из другого столетия, который должен был принести ветку мокрой сирени.

Автор музыки, которая хотя и не была написана и все время звучала так, что мне о ней говорили самые разные читатели, еще не знал о ее существовании. (Признится же.)

7 июня 1958 г.

Красная Конница»¹.

К этому наброску Ахматова возвращалась неоднократно, вводя пояснения, расширения мотивов и, так сказать, коррективы, введенные жизнью. Так, к последней фразе о еще не написанной музыке 14 октября 1960 года она сделала приписку: «Этой музыке надлежало безмолвствовать еще 1—1½ г.». Несомненно, подразумевается полученное ею известие о том, что Артур Лурье положил на музыку фрагмент из «Поэмы» (именно он имеется в виду в приводимой в отрывке цитате из поэмы — в некоторых вариантах находим: «Я пишу для Артура либретто»). 20 сентября того же года по поводу этого же известия ею написано стихотворение «Самой поэме»:

...и слово в музыку вернись.

О. М.

Ты растешь, ты цветешь, ты — в звуке, —
Я тебя на новые муки
Воскресила — дала врагу...
Восемь тысяч миль не преграда,
Песня словно звучит у сада,
Каждый вздох проверить могу.
И я знаю — с ним ровно то же,
Мне его попрекать негоже,
Эта связь выше наших сил, —
Оба мы ни в чем не виновны,
Были наши жертвы бескровны —
Я забыла, и он — забыл.

¹ Вариант этого наброска, слегка отличающийся от приведенного, опубликован в кн.: Виленкин В. В сто первом зеркале. М., 1987. С. 221—223.

К фразе о посещении «Маскарада» была сделана сноска — строфа, которая планировалась к введению в «Решку»:

И я рада или не рада
 Что иду домой с «Маскарада»
 И куда мы еще дойдем? —
А вокруг — ведь город тот самый
 Старой ведьмы — Пиковой Дамы,
 С каждым шагом все дальше дом...

В наброске «Вместо предисловия (к балету „Триптих“)» вполне уловимы и узнаваемы звучания, сохраненные ахматовской слуховой памятью.

Бой лондонских часов. В одном из вариантов прозы к поэме Ахматова отметила: «Как в Пушкинском доме». В Пушкинском доме стоят лондонские часы из вещей известного коллекционера П. Я. Дашкова — их куранты, «тождественные с курантами Вестминстерского аббатства»¹.

Далее следуют музыкальные номера, связанные с танцами Судейкиной — «Русская», «Козлоногие» И. Саца (к этому месту Ахматова позднее сделала приписку: «дремала в Фонтанном Гротe за моим окном, усыпленная флейтой Пана»), бой барабана, пляска кучеров из «Петрушки», «Лебедь» К. Сен-Санса (к этому месту Ахматова приписала: «Последний танец Нижинского»), весь звуковой фон «Маскарада», куда входила не только музыка А. Глазунова, но и «шелест золотой ткани», запомнившийся на премьере английскому писателю Хью Уолполу², и, наконец, Седьмая симфония Шостаковича с так называемым «немецким» маршем.

Фигура неверного Арлекина здесь обозначена мельком. В дальнейшем в этом образе были усилены inferнальные черты, и этот персонаж все более отождествляется с Кузминым. В частности, как опознавательный мотив вводится увлечение старинной музыкой, всю жизнь сопровождавшее Кузмина:

И с ухватками византийца
С ними там Арлекин-убийца,
А по-здешнему мэтр и друг

¹ Бенуа А. П. Я. Дашков // Речь. 1910. 12 февр.

² Walpole H. The Secret City // N. Y. 1919. P. 158.

(Он глядит как будто с картины,
И под пальцами клавишины,
И безмерный уют вокруг)...

В балетном либретто фигура Кузмина окружена ассоциациями из его стихов и стихов, обращенных к нему: «Первая сцена ревности драгуна. Его отчаяние. Стужа заглядывает в окно. Куранты играют «Коль славен...». Духи Rose Jaqueminot. Хромой и учтивый пытается утешить драгуна, соблазняя чем-то очень темным»¹. Упоминание гимна, исполняемого курантами Петропавловского собора, здесь отсылает к другому звучению того же гимна в стихотворении Кузмина, адресованном Князеву:

Я тихо от тебя иду,
А ты остался на балконе.
«Коль славен наш господь в Сионе»
Трубят в Таврическом саду.

В других набросках либретто также прослеживается попытка выстроить «музыкальный» ряд, например в записи от 26 марта 1960 года:

«<...> Судьба, маскированная шарманщиком, вертит шарманку – попугай вынимает жребий. <...> В музыку песни шарманки. Слепцы идут Христа славить. Нищие. <...> Курносые павловцы маршируют среди своих казарм. Барабан. <...> Из сцены «За заставой» – пляшет цыганка с бубном, водят Мишку, шарманка. Гудки паровика. С Невы те непонятные звуки, в которых таилось будущее. Перед этим один барабан. Заводские гудки. <...> Появляется месяц из песенки «Au clair de la lune»... Драгун становится на одно колено и пишет ответ. М[аленькая] Вера держит свечку («Ma chandelle est morte...»). <...> Хор теней (Слова) <...> Фонтанный Дом 1946. Две тени друг против друга за столом. Всё – в музыке. <...> 10 марта 1917 – похороны жертв революции на Марсовом поле (песни Е. и Ш.), и уже забывает первая сирена 1941».

В этой записи мы встречаем важное указание на еще один фольклорно-музыкальный источник – на духовные стихи слепцов и нищей братии (вспомним в «Путем всея

¹ Встречи с прошлым. Вып. 3. С. 400. В этой публикации опущена фраза о духах «Роз Жакминó», упоминавшихся в триолете Ф. Сологуба, посвященном Кузмину (1913).

земли»: «Да солнечный стих, /Оброненный нищим /И под-
нятый мной...»). В балетные сцены разворачивается извест-
ная с детства французская песенка «При сиянье лунном,
милый друг Пьеро...». Драматическая подоплека встречи
двух теней в 1946 году — Автора и Гостя из будущего
(биографический ее прототип — встреча Ахматовой с Исай-
ей Берлином) — целиком передоверена музыке, и это
объясняет особую роль «музыкальных» мотивов в сти-
хотворениях, группирующихся вокруг цикла «Шиповник
цветет», ретроспективно обращенных к той же встрече.
Наконец, названо еще одно музыкальное впечатление
1917 года. Рискнем высказать предположение, что здесь
обозначены русские песни, исполнявшиеся И. В. Ершо-
вым и Ф. И. Шаляпиным в целом ряде концертов первой
революционной весны.

Музыкальные воспоминания, восходящие к весне
1917 года, отразились и в другом наброске либретто:
«Панихида, как в «Маскараде» Мейерхольда (свечи,
пение, вуали, ладанный дым). 25 февраля 1917 — на Нев-
ском Революция (похороны — хвоя — Шопен)». Здесь идет
речь об исполнении матросским оркестром «Marche fu-
nèbre» Шопена в день похорон жертв революции.

Из эскизов либретто следует, что Ахматова задумы-
вала не классический балет, а «некое танцевальное дей-
ство с пеньем за сценой». В частности, предполагался
«хор за сценой» в эпизоде «Евдокия Феодоровна [Лопу-
хина] проклинает Санктпитербурх». Вот один из проектов
разворачивания этого эпизода: «Суздаль. Успенский мо-
настырь. Покой царицы Евдокии Федоровны Лопухиной.
Странницы — тени казненных. Ей гадают. Глебов. Лю-
бовь. Она перед домашним иконостасом проклинает Пе-
тербург: „Быть пусту месту сему“». В уста Лопухиной
должна была быть вложена фраза: «Срам он мой, стыдо-
бушка — Глебов». Материалом для диалога Евдокии
с хором, видимо, являются наброски строфы:

Пред домашним иконостасом
..... Спасом
Сто свечей пылают в ночи
.....
.....
Перестань, перестань — не кричи!

Намечался и другой эпизод с хором: «Коломенское.
Свежесть с Москва-реки. Церковный звон. Кого-то отпе-
вают в церкви. Петр. Хор издали».

Балетный замысел Ахматовой включал и еще одну ассоциативную сферу, связанную с музыкальными впечатлениями 1910-х годов. Это линия «башенной» (то есть задуманной и разработанной на «башне» Вяч. Иванова) «языческой Руси»: «Городецкий — «Ярь» — Стравинский — «Весна священная» — Толстой — «За синими реками» — Хлебников (идеолог) — Рерих, Лядов, Прокофьев». Предполагалось, что в балете по «Поэме без героя» художники этой ориентации пройдут в «хороводе».

Среди мотивов, никак не воплощенных в стихотворном тексте «Поэмы», но добавленных в набросках ее балетной версии, есть и те, что свидетельствуют о пристальном внимании Ахматовой к балетному искусству 1910-х годов. Например, запись «Последний танец Нижинского» подразумевает скорее всего знаменитое последнее выступление впавшего в безумие танцовщика в январе 1919 года в Сен-Морице, где В. Нижинский в импровизированном танце изображал ужасы войны¹.

Интерес к балету усилился у Ахматовой в начале 1920-х годов. Сохранился целый ряд документальных свидетельств ее посещения Мариинского театра: надпись на книге «У самого моря», подаренной заведующему афишно-программной частью ГАТОБа М. М. Циммерману², запись в дневнике современника о посещении Ахматовой спектакля «Лебединое озеро» с участием О. Спесивцевой³ и др. Высоко ценила Ахматова талант трагически погибшей Л. Ивановой. Г. Л. Козловская свидетельствует: «Всю жизнь она оплакивала смерть Лидии Ивановой, которую она считала самым большим чудом петербургского балета. <...> Она утонула в Неве. Ахматова, оставившая в Ленинграде столь много, привезла в Ташкент ее портрет и хранила его как нечто очень дорогое». Гибель юной балерины в 1924 году была окружена тревожной тайной. Возможно, судьба Л. Ивановой отразилась в подтексте «Поэмы» (ср. обращение к героине-балерине: «Золотого ль века виденье / Или черное преступленье / В грозном хаосе давних дней?»). Напом-

¹ В письме Ю. П. Анненкова к советскому искусствоведу И. С. Дыченко (1965 год) названы темы бесед с Ахматовой в июле 1921 года. Наряду с другими именами в списке есть и Нижинский (см.: Архив Государственной Третьяковской галереи. Ф. 4. № 1444).

² Собрание М. С. Лесмана (Ленинград).

³ Дневник А. А. Кроленко, 19 декабря 1923 года. — ОРиРК ГПБ, ф. 1120.

ним, что Глебову-Судейкину Ахматова в своих автоинтерпретациях «Поэмы» сближала с другими балеринами — например, с Т. Вечесловой¹. Существенно также, что смерть Лидии Ивановой стала скрытой, но угадываемой темой стихотворения Кузмина «Темные улицы рождают темные мысли...», вошедшего в сборник «Форель разбивает лед», послуживший, как известно, одним из толчков к написанию «Поэмы без героя»².

Во второй половине 1920-х годов Ахматова вела очень замкнутый, уединенный образ жизни. В этот период современники не встречали ее на концертах и почти не видели в театре. Показательно сообщение об Ахматовой в одном из писем 1931 года: «Она, неожиданно для всех, вышла из своего затвора; теперь ее часто можно встретить в окрестностях Летнего сада, на концертах...»³ Тем не менее вскоре «затворничество» Ахматовой возобновилось. Ее появление на концертах стало замечаться только в период ташкентской эвакуации⁴. В Ташкенте вообще ее жизнь во многом проходила «под знаком музыки» — в значительной мере благодаря дружбе с композитором А. Ф. Козловским.

Алексей Федорович Козловский (1905—1977), ученик Н. Я. Мясковского, был высокоталантливым музыкантом. Композиторское дарование, отмеченное исключительно щедрой тембровой фантазией и виртуозным мастерством оркестровки, сочеталось у него с незаурядными дирижерскими способностями. Уникальная музыкальная память и уверенное владение фортепиано позволяли ему сопровождать разговор о музыке впечатляющим исполнением едва ли не любого произведения, о котором могла зайти речь. К тому же широчайшая эрудиция и врожденное остроумие делали его блистательным собеседником. Оказавшись (не по своей воле) с 1936 года в Таш-

¹ О встречах Т. М. Вечесловой с Ахматовой см.: Вечеслова Татьяна. О том, что дорого. Л., 1984. С. 111—118.

² См.: Malmstad J. The Mystery of Iniquity: Kuzmin's «Temnye ulitsy rozhdaют temnye mysli» // Slavic Review. 1975. № 1. P. 44—64.

³ Письмо В. А. Рождественского Д. С. Усову от 20 мая 1931 года (частное собрание).

⁴ См. Островский А. Л. В году испытаний // Ленинградская консерватория в воспоминаниях. Л., 1962. С. 388.

кенте, он фактически возглавил музыкальную жизнь Узбекистана и внес ценнейший вклад в развитие узбекской музыкальной культуры, как своими сочинениями (в частности, операми «Улугбек», «Подвиг Бекташа», «Афдаль»), так и дирижерской, педагогической и фольклористской деятельностью. В частности, немало народных напевов Козловский узнал от солистки оперного театра Халимы Насыровой, чье искусство запечатлено в ахматовской строке из цикла «Луна в зените» (1943): «Халимы соловьиное пенье».

По свидетельству жены композитора Г. Л. Козловской, редкая встреча Ахматовой с Алексеем Федоровичем обходилась без слушания музыки или без разговора о музыке. По просьбе Ахматовой Козловский играл ей этюды Шопена — сразу же по прочтении только что написанного «Мужества». Темами бесед нередко были судьбы музыкантов, творчество Дебюсси, Стравинского, Моцарта, Баха. К последнему Ахматова, по словам Г. Л. Козловской, проявляла особый интерес, расспрашивая композитора о расшифровке символики баховской музыки в работах А. Швейцера и Б. Л. Яворского. Затрагивались в беседах и проблемы слияния музыки и слова: высоко ценя такие романсы, как «Для берегов отчизны дальней» Бородина, «Пророк» Римского-Корсакова и «Сирень» Рахманинова, такие оперы, как «Хованщина» Мусоргского и «Пиковая дама» Чайковского, Ахматова вместе с тем удивлялась невзыскательности многих композиторов по отношению к избираемым для музыки литературным текстам (особое возмущение вызывали либретто Модеста Чайковского). Возражая ей, А. Ф. Козловский привел в качестве удачного примера либретто В. И. Бельского, созданные для опер Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже» и «Золотой петушок», и Ахматова признала за этими текстами литературные достоинства.

Весьма благосклонно отнеслась Ахматова и к сочинениям А. Ф. Козловского на ее собственные стихи. По словам Г. Л. Козловской, Ахматова часто просила ее спеть созданные в Ташкенте романсы «Ива» и «Царско-сельская статуя», а также вокальную композицию на отобранные Козловским с помощью автора фрагменты из «Поэмы без героя».

Ташкентские встречи с музыкантами (среди них необ-

ходимо назвать и игравшую для Ахматовой ленинградскую пианистку И. Д. Ханцин¹, отметившую, что Ахматова «музыку понимала по-своему»), видимо, существенно активизировали интерес поэта к музыке. Во всяком случае, в послевоенное время Ахматова охотно и подробно говорит о музыке с различными собеседниками. Английский историк Исайя Берлин вспоминает о разговоре с Ахматовой в ноябре 1945 года: «Некоторое время она говорила о музыке, о величии и красоте трех последних фортепианных сонат Бетховена. Пастернак считал, что они выше, чем его посмертные квартеты, и она была с ним согласна. Все ее существо отзывалось на эту музыку с ее внезапной сменой лирического чувства внутри частей. Параллели, которые Пастернак проводил между Бахом и Шопеном, казались ей странными и удивительными. Вообще, ей было легче говорить с ним о музыке, чем о поэзии»².

В последнее десятилетие жизни Ахматовой музыка становится неотъемлемой частью ее повседневного существования: на страницах многих черновиков мы встречаем не только записи о прослушанных пластинках, но и расписание музыкальных передач.

Облик Ахматовой, слушающей музыку, обрисован в воспоминаниях В. Я. Виленкина: «Почти не бывало случая, чтобы, придя ко мне, Анна Андреевна не попросила музыки (так и слышу ее: «А музыка будет?»). Ей достаточно было нашего убогого проигрывателя и заигранных пластинок. На вопрос, что она хотела бы послушать, чаще всего отвечала: «Выберите сами» (что это будет классическая музыка, а если современная, то либо Прокофьев, либо Стравинский, — разумелось само собой). Но иной раз «заказывала» совершенно определенно: Бетховена, Моцарта, Баха, Шумана, Шопена. И, почти как правило, чтобы играл Рихтер. Он ее не только восхищал как музыкант, но и как личность интересовал ее чрезвычайно. <...> Я любил незаметно смотреть на нее, когда она слушала музыку. Внешне как будто ничего в ней не менялось, а вместе с тем в чем-то

¹ В дарственной надписи на книге, подаренной И. Д. Ханцин, Ахматова процитировала строки из пушкинского «Каменного гостя»: «Из наслаждений жизни / Одной любви музыка уступает...» Изе Ханцин — дружески — Ахматова. 12 февр. 1944. Ташкент.

² Berlin Isahia. Personal Impressions. London, 1981. P. 192.

неуловимом она становилась иной: так же просто сидела в кресле, может быть, только чуть-чуть прямее, чуть-чуть напряженнее, чем обычно, и что-то еще появлялось незнакомое в глазах, в том, как сосредоточенно смотрела куда-то прямо перед собой. <...> А любимым ее произведением Стравинского, творчество которого она хорошо знала, начиная с «Петрушки» и «Весны священной», была Симфония псалмов»¹.

Из встреч с музыкантами важнейшими для Ахматовой, по всей вероятности, были встречи с Г. Г. Нейгаузом и Д. Д. Шостаковичем.

Согласно помете Ахматовой строки, дополняющие описание Петербурга в «Поэме без героя» (от «Сучья в иссиня-черном снеге» до «Пьяный поет моряк»), сложились у нее во время концерта Нейгауза в 1954 году. Об этом концерте Б. Л. Пастернак писал Ахматовой 18 апреля 1954 года: «Нейгауз страшно горд, что Вы были на его концерте, и рассказал, как низко он Вам поклонился с эстрады». Можно предположить, что в беседах с Нейгаузом обсуждался широкий круг тем, связанных с искусством, — от сонат Бетховена (подробнее об этом см. в следующем очерке) до прозы Джойса².

Творчество Шостаковича привлекало внимание Ахматовой, видимо, еще с 1930-х годов. Появление Седьмой симфонии, упомянутой в «Поэме без героя»³, некоторое сходство биографий и творческих судеб (почти одновременная — с разницей в один день — эвакуация из блокированного Ленинграда; близкие по времени — с разницей в полтора года — погромные атаки, обрушивавшиеся в конце 1940-х годов и на поэта, и на композитора) могли быть стимулами все усиливающегося интереса Ахматовой к творчеству своего великого современника. В 1958 году Ахматова посвящает Д. Д. Шостаковичу стихотворение «Музыка». Л. К. Чуковская запи-

¹ Виленкин В. Указ. соч. С. 65–67.

² «Анна Андреевна Ахматова, прекрасная поэтесса, культурнейший человек, говорила нам, что восемь раз перечла «Улисса», прежде чем до конца осилила и поняла его» (Нейгауз Г. Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. М., 1975. С. 116).

³ О сильном впечатлении, которое произвело на Ахматову исполнение Седьмой симфонии 25 июня 1942 года в Ташкенте (дирижер Илья Мусин), см.: Курносенков К. Лик Анны Ахматовой // Правда Востока. 1987. 7 янв.

сывает ее слова об Одиннадцатой симфонии: «Там песни пролетают по черному страшному небу как ангелы, как птицы, как белые облака!»¹ Другая мемуаристка — Э. Г. Герштейн — свидетельствует: «Некоторые слушатели не принимали Одиннадцатую симфонию Шостаковича. Но Ахматова горячо защищала новый опус композитора: „У него революционные песни то возникают где-то рядом, то проплывают далеко в небе... вспыхивают, как зарницы... Так и было в 1905 году. Я помню“»². В ноябре 1961 года среди ахматовских записей возникает такая: «Слушала стрекозиный вальс из балетной сюиты Шостаковича. Это чудо. Кажется, его танцует само изящество. Можно ли сделать такое со словом, что он делает с звуком?»³.

Отвечая на вопрос о своих взаимоотношениях с Ахматовой, Шостакович в 1972 году писал: «Анна Андреевна Ахматова подарила мне свой сборник «Стихи разных лет» с такой надписью: «*Дмитрию Дмитриевичу Шостаковичу, в чью эпоху я живу на земле. Ахматова. 22 декабря, 1958. Москва.*»

С Анной Ахматовой я встречался довольно много. Бывал у нее на даче в Комарово. Встречался в Москве и Ленинграде.

Я очень люблю ее произведения. Однако до сих пор ничего не написал на ее стихи»⁴.

Венок белых роз, присланный композитором в день похорон Ахматовой, и вокальная пьеса «Анне Ахматовой» из цикла «Шесть стихотворений Марины Цветаевой» завершили земной диалог двух художников, остро ощущавших общие для них обстоятельства времени и места.

Что же до собственно музыки, то она в последнее десятилетие была для Ахматовой не просто спутницей жизни⁵, но еще и непосредственным побудителем целого

¹ Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. 1952–1962. Париж, 1980. Т. 2. С. 215. (Запись от 24 декабря 1957 года).

² Герштейн Э. В Замоскворечье // Литературное обозрение. 1985. № 7. С. 106.

³ Цит. по: Встречи с прошлым. М., 1978. Вып. 3. С. 390.

⁴ Цит. по: Ольшанская Е. С именем Анны Ахматовой // Сов. музыка. 1987. № 9. С. 92.

⁵ Художница А. Любимова, писавшая в августе 1963 года в Комарове портрет Ахматовой, сообщает: «Во время сеанса играла музыка: ставили на проигрыватель пластинки Стравинского, который Анне Андреевне очень нравился, потом Бетховена, потом трио —

ряда стихотворений. Конечно, звукообразы и ранее были для нее одним из важнейших творческих стимулов (так, на автографе стихотворения 1922 года «Сказал, что у меня соперниц нет...» имеется помета: «Слова на музыку, услышанную во сне»), но теперь стихи связываются с конкретными музыкальными произведениями.

По рассказу В. Я. Виленкина, стихотворение «Отрывок» (см. на с. 241 наст. изд.) Ахматова написала непосредственно при прослушивании у него на квартире «Юморески» Шумана в исполнении С. Т. Рихтера, а затем, читая эти стихи, не забывала добавить: «Вот стихи, которые я написала под музыку Шумана»¹. Следы сочинения стихов «при музыке» остались в многочисленных ахматовских пометах в автографах типа: «Вишневская пела „Бразильскую баховиану“ или „бахиану“» («Слушая пение»). Или «под „Венгерский дивертисмент“ Шуберта» («Пятая роза»). Приведем одну из непубликованных таких записей под наброском к стихотворению «Я не люблю цветы — они напоминают...» (см. с. 200 наст. изд.):

«Слушаю до минор Моцарта
Сен-Санс Лебедь
Вечерняя серенада Шуберта
Лист: фа-минор
6 августа 1958».

«Музыка», как и «чужое слово», «мировой поэтический текст»², стала той сферой, в которой, вслушиваясь, поэт находил «свое». Иногда это была только «одна интонация» (напомним стихотворение о «божественной флейте» — «Ты — верно, чей-то муж, и ты любовник чей-то...», где есть стих «А ты поймал одну из сотых интонаций»), вот почему поздние стихи Ахматовой часто оставались незавершенными, и показательно, что многие из таких

рояль, альт, виолончель, не помню кого. <...> Вообще ей нравятся Бах, Бетховен, Моцарт, Шостакович. Не нравятся Чайковский, Рахманинов. <...> [На сеансе 16 октября 1963 года] пластинка играла Шумана „Бабочки“» (Л ю б и м о в а А. Как я писала Ахматову // Наука и жизнь. 1978. № 2. С. 96). Ряд мемуаристов отмечают также частое прослушивание Ахматовой в 1963 году музыки Вивальди и (приблизительно в то же время) «Дидоны и Энея» Пёрселла (в записи с участием Кирстен Флагстад, одной из лучших исполнительниц заглавной партии).

¹ См.: Виленкин В. Цит. соч. С. 66.

² См.: Цивьян Т. В. Античные героини — зеркала Ахматовой // Russian Literature. 1974. № 7/8. С. 103.

стиховых эскизов посвящены теме музыки. Об этом «вслушивании» Ахматова говорила 21 февраля 1946 года с Н. Н. Пуниным, который записал разговор в дневник: «Я (это после перечтения Карко¹). Поэты не профессионалы. Акума². Да, известно; это что-то вроде аппарата, вроде несостоявшегося аппарата; сидят и ловят; может быть, раз в столетие что-то поймают. Ловят, в сущности, только интонацию, все остальное есть здесь. Живописцы, актеры, певцы — это все профессионалы, поэты — ловцы интонаций. Если он сегодня написал стихотворение, он совершенно не знает, напишет ли его завтра или, может быть, больше никогда.

Я. И это, Вы думаете, можно сказать и о Пушкине?

Акума. Да, и о Пушкине, и о Данте, и о каждом художнике».

Всемогуществу и беспомощности музыки, ее проникновенности и неуловимости посвящена поздняя ахматовская миниатюра, так и озаглавленная — «Музыке»:

Ты одна разрыть умеешь,
То, что так погребено,
Ты томишься, стонешь, млеешь,
А потом похолодеешь
И летишь в окно.

В других, незавершенных этюдах, которые упоминались выше, музыка возникает как надежда на преодоление смерти. Одним из таких набросков и хотелось бы закончить этот очерк:

Когда уже к неведомой отчизне
Ее рука незримая вела,
Последней страстью этой черной жизни
Божественная музыка была.

.....

Прощенье ли услышать ожидала,
Прощанье ли вставало перед ней,

.....

Иль тайна тайну к жизни вызывала
И тайна тайну хоронила там,
Иль музыка ей возвращала снова
Последнюю из тех пяти бесед,
И чудилось несказанное слово
И с того света присланный ответ.

¹ По-видимому, речь идет о романе Ф. Карко «От Монпарнаса до Латинского квартала».

² Домашнее прозвище Ахматовой.

Очерк II

*Звук и искусство звука
среди мотивов
ахматовской поэзии*

Как журавли курлыкают в небе,
Как беспокойно трещат цикады,
Как о печали поет солдатка —
Все я запомнила чутким слухом.

«У самого моря» (1914)

1

Видимо, самое раннее свидетельство того, что чуткий слух есть неотъемлемое свойство поэтического дара, принадлежит в русской поэзии Пушкину:

Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется,
Душа поэта вострепнется,
Как пробудившийся орел.

Автор этого и следующего очерков — Б. Кац. Неопубликованные материалы, приводимые без ссылок на источники, сообщены автору Р. Д. Тименчиком (см. с. 19). Непосредственно в тексте даются отсылки к следующим источникам: 1. Ахматова Анна. Сочинения. В двух томах. М., 1987 (при цитировании в скобках указываются римской цифрой номер тома, арабской — страницы); 2. Ахматова Анна. Стихотворения и поэмы. Л., 1977 (при цитировании этот том Большой серии «Библиотеки поэта» обозначается сокращением — БП); 3. Цивьян Т. В. Ахматова и музыка // Russian Literature. 1975. № 10/11 (в скобках указываются страницы).

В лирике Ахматовой это свойство предстает необходимым поэту не только затем, чтобы уловить голос Музы (порою, по ахматовской характеристике, «еле слышный»), но и затем, чтобы внимать звуковым явлениям самого разного происхождения. Среди них могут быть стихийное звукотворчество природы или хаос звучаний, порождаемых орудиями повседневного человеческого бытия, безотчетные звукоизъявления людских эмоций или нагруженный смыслом поток звуков речи, звучащее поэтическое преображение этой речи или же художественно организованное звучание высшей степени сложности — искусство звука, музыка.

Легко убедиться, что Ахматова «запомнила чутким слухом» все ступени названного звукоряда. В ее стихах можно услышать «грай вороний и вопль паровоза», различить, как «звучал то медный смех, / То плач струился серебристый»; стихи донесут до нас «нежнейшую из всех бесед», которую «слышат только пчелы», или же «утомительный гул разговоров», заставят прислушаться к собственному звучанию, рассказывая о том, как «стих уже звучит задорен, нежен», или о том, что «похоронным звоном / Звучит порой — непокоренный стих»; наконец, они явят нам и музыку, будь то «звук виолы и редкие аккорды клавесин» или «хода крестного торжественное пенье».

Но мало того, поэтический слух легко раздвигает пределы, положенные слуху физическому. Поэт слышит и то, что выходит за рамки реального звучащего бытия, — «черный шепоток беды», «голос вечности» или «дикий вопль судьбы». Примечательно, что с такого рода звучаний в ахматовских стихах стирается налет ирреальности. «Шепоток беды» воспринимается физическим слухом, его нельзя не расслышать, поскольку он «к уху жарко приникает»; «голос вечности поет» по соседству с реальной «цветущею черешней», а «воплъ судьбы» раздается в непосредственной близости от обыденного жилища — «за порогом». К тому же метафизические звучания нередко становятся в один ряд с естественными, приравниваясь к ним, например, с помощью синтаксического параллелизма:

Только ветер гудит в отдаленье,
Только память о мертвых поет.

(«De profundis... Мое поколенье...», 1944)

Благодаря тому же приему, в строках, приведенных в эпиграфе, в едином ряду оказываются разные явления реального звучащего бытия — звуки природы и человеческое пенье. Такая рядоположенность представляется симптоматичной: «чуткий слух» поэта с примерно равным вниманием вслушивается в самые разнородные звучания; все, что звучит, и все, что может быть представлено в виде звучания, является для Ахматовой несомненной поэтической ценностью, причем разнородные звуковые явления оказываются ценностями вполне сопоставимого, а то и равного достоинства. Во всяком случае, они чрезвычайно похожи друг на друга и порой способны друг друга заменять. Между речью, шумами и музыкой возникают почти синонимические отношения:

Она со мной неспешно говорила,
И мне казалось, что вершины леса
Слегка шумят, или хрустит песок,
Иль голосом серебряным вольнка
Вдали поет о вечере разлук.

(«Эпические мотивы», 1914—1916)

Голосом естества способно стать звучание вполне рукотворного инструмента:

Вечерний звон у стен монастыря,
Как некий благовест самой природы...

(1914)

Флейтовый напев сопоставим со стихами:

Потускнел на небе синий лак,
И слышнее песня окарины.
Это только дудочка из глины,
Не на что ей жаловаться так.
Кто ей рассказал мои грехи
И зачем она меня прощает?..
Или этот голос повторяет
Мне твои последние стихи?

(1912)

Но и сами стихи

Это — сотен белых звонниц
Первый утренний удар.

(«Про стихи», 1940)

Музыка же в свою очередь

...пела словно первая гроза,
Иль будто все цветы заговорили.
(«Музыка», 1957—1958)

Этот круговорот разнородных звучаний позволяет, перефразируя известное изречение, сказать, что для Ахматовой «звук дышит, где хочет» и любые явления его дышания — будь то поток слов, шелест листы или трепет смычка — суть явления однокоренные, глубоко родственные. Но важно подчеркнуть и другое: родство в данном случае ни в коей мере не означает тождества, а сравнения — совпадений. Не заметить этого значит не заметить самого существенного, чем разнится звучащий мир, представленный в ахматовской поэзии, от звучащих миров, запечатленных поэтами-символистами, многие из которых отличались ничуть не менее «чутким слухом» и отнюдь не меньшим вниманием к стихии звука.

Как известно, процесс преодоления символизма¹ (путь, пройденный Ахматовой совместно с товарищами по «Цеху поэтов», именовавшими себя акмеистами) был связан, в частности, с отказом от мировосприятия, покоящегося на знаменитой строке гетевского «Фауста»: «Alles Vergängliches / Ist nur ein Gleichnis»². Полемизируя с поэзией бесконечных уподоблений и иносказаний, с поэзией, в которой едва ли не любое обозначенное словом явление было лишь символом какого-то другого явления, О. Мандельштам, ближайший поэтический соратник Ахматовой, писал в 1922 году: «Все преходящее только подобие. Возьмем к примеру розу и солнце, голубку и девушку. Неужели ни один из этих образов сам по себе не интересен, а роза — подобие солнца, солнце — подобие розы и т. д.? Образы выпотрошены, как чучела, и набиты чужим содержанием. Вместо символического «леса соответствий» — чучельная мастерская.

¹ Этот процесс еще в 1916 году был превосходно освещен проницательным наблюдателем-современником В. М. Жирмунским в статье «Преодолевшие символизм», высоко ценимой Ахматовой. См.: Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. С. 106—133.

² «Все преходящее — символ, сравнень» (пер. Б. Пастернака).

Вот куда приводит профессиональный символизм. Восприятие деморализовано. Ничего настоящего, подлинного. Страшный контрданс «соответствий», кивающих друг на друга. Вечное подмигивание. Ни одного ясного слова, только намеки, недоговаривания. Роза кивает на девушку, девушка на розу. Никто не хочет быть самим собой»¹.

Ограничиваясь лишь интересующей нас здесь тематикой, заметим, что в саркастически описанный Мандельштамом «контрданс соответствий» вступали у «профессиональных символистов» и столь любимые им явления из мира звуков. Один из примечательных примеров находим у Бальмонта:

Звук арфы — серебристо-голубой.
Всклик скрипки — блеск алмаза хрусталистый.
Виолончели — мед густой и мгlistый.
Рой красных струй, исторгнутых трубой.
Свирель — лазурь, разъятая борьбой,
Кристалл разбитый, утра ход росистый.
Колоколец ужáлы — сон сквозистый.
Рояль — волна с волною вперемой.

(«Зовы звуков», 1916)

Отдельным из бальмонтовских уподоблений не откажешь ни в поэтической красочности, ни в музыкальной чуткости, но сгусток их не столько дифференцирует тембры, сколько размывает границы между звуком музыкальным и природным (рояль и море), а также между звуком и тем, что им не является. Звук может быть уподоблен чему угодно — свету, цвету, веществу, видению, ощущению, которые сами между собой не слишком различаются.

«Акмеизм, — писал Мандельштам, — возник из отталкивания: Прочь от символизма, да здравствует живая роза! — таков был его первоначальный лозунг»². Возвращение к живому звуку, к звучанию как таковому, взятому в его конкретной определенности, — первое, что отличает ахматовское слышание от типично символистского; достаточно сопоставить бальмонтовскую свирель, которая,

¹ Мандельштам О. Слово и культура: Статьи. М., 1987. С. 65.

² Там же. С. 261.

несмотря на тройственное уподобление лазури, кристаллу и утру, остается все же для читателя беззвучной, с пастушеской дудочкой из стихотворения Ахматовой «Над водой» (1911):

Стройный мальчик пастушок,
Видишь, я в бреду.
Помню плащ и посошок,
На свою беду.
Если встану — упаду.
Дудочка поет: ду-ду!

Здесь, кажется, достигнут предел того аскетизма в поэтическом описании музыкальных звучаний, который вообще отличает ахматовскую лирику. На фоне символистской традиции подобные описания у Ахматовой выделяются не только аскетичностью, но и высокой точностью:

И как во сне я слышу звук виолы
И редкие аккорды клавиесин.

Единственный эпитет использован не для сравнения аккордов с чем-то им внеположным и даже не для эмоциональной их характеристики, но лишь для фиксации той частоты, с какой они являются слуху. В результате возникает весьма сходный с моделью поэтический портрет музыки XVIII века: имена старинных инструментов дают конкретную историческую окраску, а «редкие аккорды» вызывают в памяти звучание клавиесина в оперных речитативах сессо. Той же скупой точностью отмечено у Ахматовой и словесное воплощение немusикальных звучаний: березы «сухо шелестят»; «И часы с кукушкой ночи рады, / Все слышней их четкий разговор»; «Слегка хрустел апрельский тонкий лед»; «И резкий крик вороны в небе черной» и т. п.

Дело, однако, не в одной метафорической сдержанности, с какой воплощает Ахматова запомненное «чутким слухом». Лаконичная и конкретная характеристика тех или иных звучаний позволяет каждому из них явиться читателю в своей определенности и отчетливой узнаваемости. Между разными звуковыми феноменами в поэтическом мире Ахматовой (в первую очередь — ран-

ней Ахматовой¹) прочерчены несомненные разделительные линии: «журавли курлыкают», «трещат цикады», «поет солдатка». Поставленные в ряд, эти звучания не сливаются воедино, но демонстрируют свою уникальность. Если символисты, подобно Блоку, видели мир «странным, окутанным в цветной туман» и эту туманную странность более всего в нем и ценили, то пост-символисты, как известно, стремились увидеть «точные и строгие формы внешнего мира», «милые грани между вещами»². Четкие грани между вещами особого рода — между звучаниями — и возникают в стихах «преодолевшей символизм» Ахматовой. Грани эти не препятствуют, как мы уже видели, сравнению звучаний разного типа, но препятствуют их смешениям, не дают им слиться в некий смутный звуковой поток, в неясную звучащую стихию, которую символисты (вслед за романтиками) охотно именовали музыкой.

В символистской поэзии музыка — не только одно из ключевых слов-символов, покрывающее устремленное к бесконечности число значений. Музыка — зачастую еще и вершина той иерархии, в которую символисты выстраивали звукопроявления внешнего мира: последние, будь то шум леса, рокот волн или гудок автомобиля, привлекали поэтов не сами по себе, но как земные представители запредельной державы — «мировой гармонии», трансцендентной музыки, изливающейся с небесных высей. Кратчайшую поэтическую формулировку этого восходящего к романтической эстетике звуковосприятия дал восемнадцатилетний Блок:

В ночь, когда уснет тревога,
И город скроется во мгле —
О, сколько музыки у бога,
Какие звуки на земле!

Разумеется, среди «звуков на земле» особое место занимали для символистов те, что рождались искусством музыкантов. Им отводилось верховное положение среди

¹ Мы придерживаемся принятого, хотя весьма условного и приблизительного, членения творческого пути Ахматовой на два периода: ранний (1910—1920-е годы) и поздний (вторая половина 1930-х — начало 1960-х годов).

² Жирмунский В. М. Цит. изд. С. 108.

прочих посланцев мировой гармонии, они обладали, так сказать, чрезвычайными полномочиями: в реальной музыке слышали непосредственный отзвук музыки трансцендентной.

Бетховена и Баха
В гармониях родных
Залетные созвучья
Иных миров лови, —

писал Вячеслав Иванов в стихотворении, адресованном дочери-музыкантше.

Отсюда и характерное для символистов (и опять же унаследованное от романтиков) обожествление музыкального искусства (ср. в бальмонттовском обращении к музыке: «Тогда священна ты, ты не одна из нас»; или у Блока: «Искусство музыки священной»), отсюда и специфическая трепетная атмосфера, возникающая, как правило, в символистских стихах при упоминании в них музыки.

В нашу задачу сейчас не входит сколь-нибудь развернутое освещение темы музыки в поэзии символистов, однако, для уяснения особой трактовки этой темы в ахматовских стихах, отметим все же еще две существенные детали.

Во-первых, размещение многообразных звучаний на вертикальной ценностной оси «звуки природы — звуки музыки — гармония миров» приводило символистов к невольному обезличиванию качественно разных звуковых явлений. Грубо говоря, ведь все равно, что слушать — шум прибоя или симфонию, если и то и другое суть лишь отзвуки мировой гармонии. В шуме прибоя можно слышать звучание симфонического оркестра, в симфонии — грохот морских валов. Вой снежной бури, журчание гейзера, крик птиц могут переплестись в клубке единого звучания, и это звучание окажется тождественным сразу и напеву свирели, и фортепианной игре, как это происходит в поэме А. Белого «Первое свидание»:

Бывало:
— снеговая стая —
Сплошное белое пятно —
Бросает крик, слетая, гая, —
В запорошенное окно;
Поет под небо белый гейзер:
Так заливается свирель;

Так на рояле Гольденвейзер
Берет уверенную трель.

Несколько упрощая вопрос, можно сказать, что с символистских позиций любой звук есть уже музыка, между любым звучанием (разумеется, лишь из тех, что удостоились поэтического внимания) и музыкой в принципе может быть поставлен знак равенства.

Во-вторых, понимая музыку не только как акустический феномен, но и как некую пронизывающую весь мир динамическую стихию, как «сущность мира», говоря словами Блока, символисты вполне последовательно слышали музыку и там, где вообще ничего не звучало, приписывали музыкальные свойства явлениям, не имеющим акустического выражения. В первую очередь это касалось, конечно, явлений психологического порядка; музыкальными становились человеческие переживания, но не оставались вне музыки и зрительные феномены, в частности цвет.

Так, скажем, у Вячеслава Иванова краски утреннего леса символизируются музыкальными звуками:

Под зелеными шатрами красный пир.
Упоило светом алым утро бор.
Огласило буйным бубном, медью труб
И ликующим кимвалом утро бор.

Напомним и хрестоматийный образец перевода зрительного впечатления в звуковое, и притом в музыкально-звуковое, — «Пляски осенние» Блока:

Улыбается осень сквозь слезы,
В небеса улетает мольба,
И за кружевом тонкой березы
Золотая запела труба.

Так волнуют прозрачные звуки,
Будто милый твой голос звенит...

Все это давало теоретическую возможность ставить знак равенства между музыкой и чем угодно, а на практике приводило к привычности таких словосочетаний, где слово «музыка» выступало в сопровождении какого-либо существительного в родительном падеже. Таковы «музыка влаги», «музыка земли» и «музыка влюбленности» у Блока или же «музыка мечты» у И. Анненского.

Забегая вперед, сразу заметим, что ни в стихах, ни в прозе Ахматова не приставляет к слову «музыка» подобного конвоя. Ахматовские тексты практически не знают романтико-символистской «музыки чего-то»; музыка в них — сама по себе¹.

Преодоление символизма (которое, разумеется, отнюдь не было прямолинейным отрицанием его достижений и безоговорочным отказом от художественных возможностей, им утвержденных) неминуемо вело — среди прочего — и к рассеиванию тумана, склубившегося вокруг понятия «музыка». Так, по поводу стихотворения Вяч. Иванова «Альпийский рог», где внимание поэта привлекли не сами звуки инструмента, а пробужденное ими эхо (оно казалось автору «наречием небес»), М. Кузмин писал не без сарказма: «И характерно стихотворение из «Кормчих звезд», где, может быть, турист и пленится эхом, забывая о рожке, но с точки зрения музыки, искусства, важны только те звуки, которые издает рожок, а умильные впечатления природного эха — ее рассмотрению не подлежат»².

Любое теоретизирование, по всей видимости, было Ахматовой глубоко чуждо. Но в самих ее стихах достаточно ясно обнаруживается и отграничение звука как явления внехудожественного от музыки, и размежевание различных видов звучаний. Примечательно, что в стихотворениях раннего периода само слово «музыка» встречается лишь единожды. «Отталкивание от символизма» требовало особой осторожности с паролем символистской эстетики. Ахматова ставит это слово в контекст, исключаяющий сколь-нибудь расширительное толкование. Музыка явно сводится с небес на землю:

¹ Единственное исключение в «Поэме без героя»: «Здесь под музыку дивного мэтра, / Ленинградского дикого ветра...». Однако и в этих строках нет банальной «музыки ветра», то есть прямого именованного природного шума музыкой. Поэтический ход усложнен: для того чтобы вой ветра назвать музыкой, пришлось самому ветру дать статус композитора — «дивного мэтра».

² Кузмин М. Письмо в редакцию // Аполлон. 1912. № 5. С. 56. Разрядкой Кузмин решительно размежевывал реальные музыкальные звуки, звуки природы и их символистское истолкование как отзвуков космической стихии. И дело здесь не в том, что Кузмин учился в консерватории, а в том, что он полемизировал с символистским миропониманием, противопоставляя картине мира, «окутанного в цветной туман», иную картину, озаренную «прекрасной ясностью».

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

«Музыка в саду» уже не может быть «музыкой сада», а соседство с запахом устриц начисто лишает музыку даже намек на какой-либо священный ореол. Вместе с тем такое соседство отнюдь не лишает музыку того, за что она была столь ценима романтиками и символистами, — способности выразить невыразимое.

В позднем периоде слово «музыка» становится частым гостем ахматовских строк и значение его существенно усложняется, о чем речь пойдет особо. Но сразу заметим, что и там это слово обозначает прежде всего искусство звука, нередко упоминаемое в одном ряду с весьма далекими от него явлениями. Так, в перечислении средств, неспособных утолить «ту жажду, что приходит раз в столетье», музыка оказывается рядом как с романтико-экзотическими, так и с вполне прозаическими, чтобы не сказать низменными, вещами:

Ни ветрами свободных океанов,
Ни запахом тропических лесов,
Ни золотом, ни водкою кабацкой,
Ни шкиперским крепчайшим коньяком,
Ни музыкой, когда она небесной
Становится и нас уносит ввысь,
Ни даже тою памятью блаженной
О первой и несознанной любви,
Ни тем, что люди называют славой...

(«Из исповеди»)

И вновь нахождение в одном ряду с «водкою кабацкой» не отменяет способности музыки заставить слушателя пережить экзотическое душевное состояние.

Включенность музыки в перечисленный ряд явлений, в принципе ей чужеродных, уже, думается, указывает на отличие ахматовского представления о музыке от символистского: обладая весьма драгоценными (и, как увидим далее, особо важными для поэта) свойствами, музыка у Ахматовой тем не менее остается одним из явлений мира, не претендуя на то, чтобы быть его сущностью; это ценность в ряду других ценностей, высокая, но не высшая.

Примерно такое же положение занимает музыка и в ряду прочих звуковых феноменов. Ахматовские перечисления или сравнения различных звучаний при внешней схожести с символистскими отличаются от них по существу. Во-первых, сравнения характеризуются крайней осторожностью: речь напоминает шум деревьев, или хруст песка, или голос волынки¹. Это робкое «или» исключает прямое отождествление, типа уверенного «так» А. Белого (см. с. 84) и еще более решительного тире, употребляемого Бальмонтом (см. с. 81). Во-вторых, в такого рода перечислениях и различающих, а не отождествляющих сравнениях не обнаруживается предпочтения, отданного музыке перед другими звучаниями. Различные звуки выстраиваются не по вертикальной оси, образующей иерархию с вершиной в виде музыки, но скорее по горизонтальной, где каждое звучание выявляет свою индивидуальность; вопрос о сравнительной их ценности явно не занимает автора. Так, в стихах, приведенных в эпиграфе, крик птиц, треск цикад и пение солдатки, кажется, равно важны авторскому слуху. Так и в позднем стихотворении «Сон» (из цикла «Шиповник цветет») о сюжете сна говорится:

Он был во всем... И в баховской Чаконе,
И в розах, что напрасно расцвели,
И в деревенском колокольном звоне
Над чернотой распаханной земли.

И в осени, что подошла вплотную...

Перечислительная интонация не дает никакого преимущества баховской музыке перед деревенским церковным колоколом, а обоим этим звучаниям — перед розами и осенью. Все они — наравне.

¹ В. М. Жирмунский отмечал, что ахматовские сравнения лишены «метафорического отождествления, характерного для символизма»; «сравнения вводятся и словами *будто, как будто, как бы, словно*, еще более расширяющими дистанцию между сопоставляемыми предметами. Не будучи, как в романтическом стиле, отражением смутности восприятия, колебания чувства реальности, они как бы подчеркивают, что самый акт сравнения является результатом художественной рефлексии» (Жирмунский В. М. Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973. С. 87—88). Сравнения различных звучаний у Ахматовой, как можно будет далее убедиться, суть итоги слуховой рефлексии.

В-третьих, даже в поздних стихах Ахматовой, где представление о музыке порой очень напоминает символистское (но, как мы постараемся показать далее, все же не совпадает с ним), остается достаточно ясной граница, отделяющая музыкальные звучания от внемузыкальных, в частности от звуков природы. В стихотворении «Поэт» (к нему нам еще придется не раз обращаться) помимо знаменитых слов «Подслушать у музыки что-то» есть весьма важные для нас строки:

А после подслушать у леса,
У сосен — молчалниц на вид, —

свидетельствующие о том, что музыка в ахматовском понимании не включает в себя так называемую «музыку природы».

Музыка (в одноименном позднем стихотворении) «пела, словно первая гроза / Иль будто все цветы заговорили», но такие сравнения возможны у Ахматовой именно потому, что для нее ни гроза, ни воображаемая речь цветов сами по себе музыку не представляют.

Итак, если символисты готовы были слышать музыку в любых явлениях мира, то Ахматова, кажется, предпочитает разные явления мира услышать в музыке.

Если для символистов все звучащее в этом мире сливалось в единую музыкальную стихию, то «чуткий слух» Ахматовой отчетливо различает звук и искусство звука, звук и музыку.

Наконец, если в символистской поэзии звук оказывался подданным царства музыки, то в поэзии Ахматовой музыка включается — с особыми правами, но в ряду с другими акустическими явлениями — в обширное царство звука.

Это заставляет нас выделить в ахматовских стихах тему звука и тему музыки как относительно самостоятельные и рассмотреть их порознь. Такое разграничение, разумеется, возможно лишь в той мере, в какой оно допущено в самой ахматовской поэзии, вовсе не чурающейся переплетения этих тем.

*«В бездне шепотов
и звонов...»*

В работе «Ахматова и музыка» Т. В. Цивьян, сравнивая раннюю и позднюю лирику Ахматовой, подчеркивает преобладание зрительных впечатлений в первой и слуховых — во второй. Поэтический мир ранней Ахматовой представлен «как видимый по преимуществу, воспринимаемый зрительно», а «мир поздней Ахматовой описывается как звуковой, слышимый мир» (с. 173, 175).

Соглашаясь с тем, что звуковые феномены играют в поздних ахматовских стихах более важную роль, чем в ранних, хочется все же оспорить резкость проведенного Т. Цивьян разграничения. Думается, что поэтический мир Ахматовой никогда не был беззвучным.

Безветренный, сухой морозный воздух
Так каждый звук лелеял и хранил,
Что мнилось мне: молчанья не бывает.

Эти строки из «Эпических мотивов», возникшие в 1914—1916 годах, не исключительны для стихов раннего периода, как и строки из поэмы «У самого моря», приведенные в эпиграфе к этому очерку. Кажется, нет оснований считать, что в поэтическом мире ранней Ахматовой «то, что звучит и воспринимается на слух, представляет собой скорее аккомпанемент, дополняющий зрительное описание и часто имеющий орнаментальное значение» (с. 174). Поэт, для которого «молчанья не бывает», вряд ли бы отвел слышимому роль аккомпанемента или декорации для увиденного. Подтверждением может служить появление уже в ранних стихах пейзажей, где звучащие детали выступают в равноправном ансамбле со зрительными:

Я слышу иволги всегда печальный голос
И лета пышного приветствую ущерб,
А к колосу прижатый тесно колос
С змеиным свистом срезывает серп.

(1917)

Хорошо здесь: *и шелест и хруст*;
С каждым утром сильнее мороз,
В белом пламени клонится куст
Ледяных ослепительных роз.

(1922)

Такого же типа ансамбль встречаем и в одном из поздних ахматовских пейзажей (вторая из «Северных элегий», 1942):

Так вот он — тот осенний пейзаж,
Которого я так всю жизнь боялась:
И небо — как пылающая бездна,
И *звуки города* — как с того света
Услышанные, чуждые навеки.

Нет, конечно, никаких оснований приписывать звуку главенствующую роль в поэтических зарисовках Ахматовой, но можно говорить о параллелизме (иногда синтаксически подчеркнутым) видимого и слышимого¹:

Он весь *сверкает и хрустит*,
Обледеный сад.

(«Сад», 1911)

Как площади эти обширны,
Как *гулки и круты* мосты!

(1917)

Параллелизм подчеркивается повторами соответствующих глаголов:

Вижу, вижу лунный лик
Сквозь листву густых ракии,
Слышу, слышу ровный стук
Неподкованных копыт².

Равноправие видимого и слышимого подтверждается их перестановкой в третьей строфе того же стихотворения:

¹ Ср.: Виноградов В. В. О символике А. Ахматовой // Литературная мысль. Пг., 1923. Кн. 1. С. 103.

² Ср. в стихотворении «Из памяти твоей я выну этот день...» (1915):

При виде каждого случайного письма,
При звуке голоса за приоткрытой дверью...

Не с тобой ли *говору*
В остром крике хищных птиц,
Не в твои ль глаза *смотрю*
С белых матовых страниц?

Наконец, неразрывность слуховых и зрительных впечатлений проступает в соотнесенности заключительной строфы с первой — зрительный образ варьированно повторен, звуковой же заменен:

Засыпаю. В душный мрак
Месяц бросил лезвие.
Снова стук. То бьется так
Сердце теплое мое.

(1914)

Поэтическое описание звуков отличается характерно ахматовским сочетанием лаконичности с конкретностью: минимум слов и контекст в большинстве случаев точно указывают на динамику, тембр и источник звучания.

Динамические оттенки звука косвенно свидетельствуют об особой напряженности поэтического слуха: в ахматовских стихах явное предпочтение отдается либо тем звукам, которые можно уловить, лишь внимательно прислушиваясь, либо тем, которые поражают слух внезапностью. Пользуясь музыкальной терминологией, можно обозначить два излюбленных Ахматовой динамических состояния звука как пианиссимо (*pp*) и sforцандо (*sf*). Знаком *pp* как будто помечены такие строки, как «шорохам внимаю» (1911), «еле слышный шелест шагов» (1911), «когда шуршат в овраге лопухи» (1912), «трещит лампадка, чуть горя» (1912), «слегка хрустел апрельский тонкий лед» (1916), «шпор твоих легонький звон» (1917), «или слышимый еле-еле / Звон березовых угольков» (1946) и им подобные. Знак *sf* мог бы стоять над такими строками: «И резкий крик вороны в небе черной» (1910); «Лишь изредка прорезывает тишь / Крик аиста, слетевшего на крышу» (1912); «Это — сотен белых звонниц / Первый утренний удар» (1940) и др. Те же динамические оттенки присущи порой и музыкальным звучаниям: «Я слышу: легкий, трепетный смычок...» (1910) и — по контрасту — «Пусть голоса органа снова грянут» (1921); «Пусть грубой музыки обрушится волна, / Пусть хриплый марш пересечет молчанье» (1945).

И в музыкальных, и в иных акустических явлениях

слух поэта фиксирует также переходные динамические состояния звука — усиление и ослабление звучания (крещендо и диминуэндо)¹. Иногда они связываются с пространственными перемещениями: «Все ближе, ближе... Marche funèbre... Шопен...» (1940) или «Волюнки вдали замирают» (1914). Одно и то же звучание может быть представлено и усиливающимся и ослабляющимся — в зависимости от расстояния до источника звука:

Гулом полны алтари и склепы,
И за Днепр широкий звон летит.
Так тяжелый колокол Мазепы
Над Софийской площадью гудит.

*Все грозней бушует, непреклонный,
Словно здесь еретиков казнят,
А в лесах заречных, примиренный,
Веселит пушистых лисенят.*

(«Широко распахнуты ворота...», 1921)

Диминуэндо подмечается в звуках самого разнообразного происхождения: в птичьих кликах — «И замирает острый крик / Отсталых журавлей» (1911), в сердцебиении — «Ты совсем устало, бьешься тише, глуше» (1911), в звучании стихов — «И гул затихающих строчек» (1963). Не менее разнообразное по источникам звука крещендо часто совпадает с угасанием света, со сгущением темноты: «Вот и вторая свеча / Гаснет, и крик ворон / Становится все слышней» (1909); «И часы с кукушкой ночи рады, / Все слышней их четкий разговор» (1912); «Потускнел на небе синий лак, / И слышнее песня окарины» (1912).

Пожалуй, самое впечатляющее ахматовское крещендо возникает в стихотворении, на котором следует остановиться особо. Не только потому, что звук является здесь «главным действующим лицом», но и потому, что в этом стихотворении 1941 года сконцентрировались некоторые важнейшие черты ахматовских звукоописаний, причем как сближающие, так и разделяющие ранний и поздний периоды.

¹ Ср.: Добин Е. Поэзия Анны Ахматовой. С. 84.

ПЕРВЫЙ ДАЛЬНОБОЙНЫЙ В ЛЕНИНГРАДЕ

И в пестрой суете людской
Все изменилось вдруг.
Но это был не городской,
Да и не сельский звук.
На грома дальнего раскат
Он, правда, был похож, как брат,
Но в гrome влажность есть
Высоких свежих облаков
И вожделение лугов —
Веселых ливней весть.
А этот был, как пекло, сух,
И не хотел смятенный слух
Поверить — по тому,
Как расширялся он и рос,
Как равнодушно гибель нес
Ребенку моему.

Заметим в первую очередь, что сложная сюжетно-психологическая ситуация (паника уличных прохожих, отчаянная незащитность перед неведомой, но смертельной угрозой, безмерная материнская тревога) сведена в тексте к одному состоянию — к вслушиванию в звук, взявший на себя смертоносную силу своего неназванного источника. Перед нами специфический случай метонимии: целое представлено своей деталью, причем деталь эта — звучащая.

Метонимическое описание какого-либо явления через сопутствующие ему звуки (в «Первом дальнебойном...») оно дано, так сказать, крупным планом) — достаточно характерный штрих ахматовского письма, причем не только позднего, как полагает Т. В. Цивьян (с. 179). В строках стихотворения 1913 года:

Здравствуй! Легкий шелест слышишь
Справа от стола?
Этих строчек не допишешь —
Я к тебе пришла, —

указанием на пространственное положение звука заменяется сообщение о том, что сидящий за столом не отрывает глаз от бумаги (это в свою очередь заменяет сообщение о предшествовавшей ссоре героев).

В стихотворении «Я слышу иволги всегда печальный голос...» (1917) мечта о приезде возлюбленного выражена двумя деталями, первая из которых — звуковая:

Теперь бы звон бубенчиков веселых,
Сквозь пыльные ресницы долгий взгляд.

В первой из «Северных элегий» (1940—1943) ночная скоротечность Достоевского описана как сочетание двух звучаний: «Полночь бьет./Перо скрипит...»

Специального внимания в «Первом дальнебойном...» заслуживают строки «Но это был не городской,/Да и не сельский звук». Попытка опознать звук начинается, как видим, с установления его «прописки». И дело не только в том, что различение «городских» и «сельских» звуков привычно для ахматовских стихов, о чем можно судить хотя бы по двум фрагментам из позднего творчества:

За заставой воеет шарманка,
Водят мишку, пляшет цыганка
На заплеванной мостовой.
Паровик идет до Скорбящей,
И гудочек его щемящий
Откликается над Невой.

(«Петербург в 1913 году», 1961)

Проклинай же снова скрип колодца,
Шорох сосен, черный грай ворон...

(Из пьесы «Пролог»)

Дело, главным образом, в том, что большинство запечатленных ахматовской поэзией звуков укоренено в конкретной реальности окружающего мира. Вслушиваясь в звучащее бытие, Ахматова особо чутко слышит ту прозу бытия, что принято называть бытом. Пастернак в стихотворении «Анне Ахматовой» писал о ее стихах, «где зрели прозы пристальной крупницы»¹. Немало звучаний попало в ахматовские строки именно в качестве «крупниц» житейской прозы. Звук в таких случаях прочно прикреплен к своему источнику, а через него к строго определенному месту, обстановке и времени действия. Вот несколько разнородных примеров такого рода «звучащих крупниц» той или иной реальности:

¹ Думается, Пастернак имел в виду не только прозу как род литературы, с которым поэзия Ахматовой (это многократно отмечалось) связана весьма тесно, но и прозу жизни, всегда вызывавшую пристальное внимание Ахматовой.

А склонюсь к нему, нарядная,
Ожерельями звеня...

(«Я и плакала и каялась...», 1911)

В камине гаснет пламя;
Томя, трещит сверчок.

(«...И на ступеньки встретить...», 1913)

Лишь изредка прорезывает тишь
Крик аиста, слетевшего на крышу.
И если в дверь мою ты постучишь,
Мне кажется, я даже не услышу.

(«Я научилась просто, мудро жить...», 1912)

Где-то кошки жалобно мяукают,
Звук шагов я издала ловлю...

(«Бессонница», 1912)

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

(«Ты знаешь, я томлюсь в неволе...», 1913)

Только весла плескались мерно
По тяжелой невской волне.

(«Побег», 1914)

А нынче только ветры
Да крики пастухов...

(«Разлука», 1914)

А сторож у красных ворот
Окликнул тебя: «Куда!»
Хрустел и ломался лед,
Под ногами чернела вода.

(«Сон», 1915)

Иль на палубе в ненастье,
В мех закутавшись пушистый,
Слушать, как стучит машина,
И не думать ни о чем...

(«Просыпаться на рассвете...», 1917)

Слышим лишь ключей постылый скрежет
Да шаги тяжелые солдат.

(«Реквием», 1940)

Под землей не дышится,
Боль сверлит висок,
Сквозь бомбежку слышится
Детский голосок.

(«Щели в саду вырыты...», 1942)

Как был отраден мне звук воды
В тени древесной.

(«Третью весну встречаю вдали...», 1944–1956)

И весеннего аэродрома
Шелестит под ногой трава.
Дóма, дóма – ужели дома!

(«С самолета», 1944)

Пора забыть верблюжий этот гам...

(1944–1960)

Из звучащих бытовых предметов особо важны часы с их боем, фиксирующим событийные моменты, и ходом, воплощающим течение времени. В ранних стихах эти звуки прочно «приписаны» к комнатной обстановке:

Хочешь знать, как все это было? –
Три в столовой пробило...

(1910)

На внутреннее пространство дома указывают и уже упоминавшиеся «часы с кукушкой» («Все слышней их четкий разговор») из стихотворения «Здесь все то же, то же, что и прежде...» (1912).

Несколько иначе – в позднем периоде. В «Поэме без героя» контекст строки «А часы все еще не бьют» заставляет ожидать боя комнатных часов, но строка «Вот он – бой крепостных часов» выводит это звучание в пространство города. Сходным образом в четвертой из «Северных элегий» слова «тикают часы» настраивают на обыденный отсчет бытового времени, однако продолжение не оставляет сомнений в том, что эти вполне «камерные» звуки принадлежат на сей раз времени историческому¹:

¹ Чисто метафорический бой часов встречаем в стихотворении «Мужество» (1941): «Час мужества пробил на наших часах...».

Но тикают часы, весна сменяет
Одна другую, розовеет небо.
Меняются названия городов,
И нет уже свидетелей событий,
И не с кем плакать, не с кем вспоминать.

«Крупницами прозы», слышимыми признаками конкретной бытовой обстановки выступают у Ахматовой и звуки двух музыкальных инструментов — шарманки и колокола. Шарманка для нее — звучание сугубо городское, более того — петербургское. Примечательно, однако, что в ранних стихах эти звуки, знакомые Ахматовой с детства, не упоминаются; как определяющая деталь городского быта шарманка впервые возникает лишь в стихотворении 1941 года «Надпись на книге „Подорожник“»:

А в глубине четвертого двора
Под деревом плясала детвора
В восторге от шарманки одноногой...

Она закрепляется в этом качестве в стихах, дополняющих «Поэму без героя» — в уже цитировавшемся «Петербурге в 1913 году» и в стихотворении «Городу» («Весь ты сыгранный на шарманке...»)¹.

Звук колокола нередко получает у Ахматовой «сельскую» окраску:

И весь день не замолкали звоны
Над простором вспаханной земли...

(«Стал мне реже снится, слава Богу...», 1912)

В одном из поздних стихотворений варьируется тот же образ:

И в деревенском колокольном звоне
Над чернотой распаханной земли.

(«Сон», 1956)

«Сельский» оттенок — благодаря как будто заимствованному из степенной крестьянской речи эпитету — получают и колокольные звуки из стихотворения 1913 года:

¹ О связи ахматовской шарманки с шарманками из балета Стравинского «Петрушка» см. в следующем очерке.

Проводила друга до передней,
Постояла в золотой пыли.
С колоколенки соседней
Звуки важные текли.

Впрочем, колокольный звон — как звучащая реалья быта — может связываться и с городом. Любопытно, что при этом город всегда назван или во всяком случае легко опознается по названиям улиц и площадей.

И приносил к нам соленый ветер
Из *Херсонеса* звон пасхальный.

(«У самого моря», 1914)

На землю саван тягостный возложен,
Торжественно гудят колокола,
И снова дух смятен и потревожен
Истомной скукой *Царского Села*.

(«Первое возвращение», 1910)

И город был полон веселым рождественским
звонком.
(«*Бежецк*», 1921)

Так тяжелый колокол Мазепы
Над *Софийской площадью* гудит.

(«Широко распахнуты ворота...», 1921)

Покосился гнилой фонарь —
С колокольни идет звонарь.

(«*Третий Зачатьевский*», 1922–1940)

Так у нас звонили в граде *Китеже*.
Вот большие бьют у *Егория*,
А меньшие с башни *Благовещенской*...

(«Уложила сыночка кудрявого...», 1940)

Как видим, колокола звучат у Ахматовой либо в маленьких городках (*Царское Село*, *Херсонес*, *Бежецк*), либо в городах — хранителях русской старины: в древних русских столицах *Киеве* и *Москве*, а также в легендарном *Китеже*¹. Олицетворение западноевропейской ориента-

¹ Все названные города биографически значимы для Ахматовой, не исключая и сказочного *Китежа*, которому в поэме «Путем вся земля» (1940) отводится роль духовной родины автора, отождествленного с лирической героиней поэмы: «Меня, китежанку, позвали домой».

ции в русской истории — Петербург колокольного звона как будто и не знает; церковный звон заменен в нем боем крепостных часов¹. Характерно, что при описании некоего воображаемого европейского города Ахматова помещает на колокольню не церковные колокола, а часы-курранты:

И очертанья Фауста вдали —
Как города, где много черных башен
И колоколен с гулками часами...

(1945)

В других же случаях колокольня остается приметой русского и, как правило, сельского пейзажа:

...Где на четырех высоких лапах
Колокольни звонкие бока
Поднялись, где в поле мятный запах,
И гуляют маки в красных шляпах,
И течет московская река, —
Все бревенчато, дощато, гнато...

(«Под Коломной», 1943)

В звуках, доносящихся с колокольни, слух поэта выделяет архаические тона:

И санок маленьких такой неверный бег
Под звоны древние далеких колоколен.

(«Он длится без конца — янтарный, тяжкий день...», 1912)

Звучания и шарманки, и колоколов в стихах Ахматовой не только штрихи бытовых зарисовок; об их символических нагрузках будет сказано позднее. Пока же заметим, что оба звучания, видимо, образовывали в сознании поэта своеобразную взаимодополняющую пару.

¹ Напомним, что в представлении Ахматовой Царское Село не включается в состав Петербурга, сохраняя культурную автономию. Оно, в частности, разнится с городом звуками и запахами: «...Петербург... лошадиный, коночный, грохочущий и скрежещущий... воспринимался... особенно свежо и ярко после тихого и благоуханного Царского Села» (II, с. 248). Единственное в автобиографической прозе упоминание звона в Петербурге («Колокольный звон, заглушаемый звуками города», II, с. 249) — лишнее свидетельство того, что колокольный звон преимущественно «не городской» звук. Впрочем, в ремарке к последней главе первой части «Поэмы без героя» есть слова: «Слышны удары колокольного звона от Спаса на Крови».

Во всяком случае, можно привести примеры их соседства. Так, в поэме «Путем всея земли» они поставлены рядом, символизируя разделенные временем и пространством эпизоды из биографии автора:

Но хриплой шарманки
Не слушаю стон.
Не тот китежанке
Послышался звон.

В уже приводившейся «Надписи на книге „Подорожник“» к реальной шарманке примыкают метафорические колокола:

Под деревом плясала детвора
В восторге от шарманки одноногой,

И была жизнь во все колокола...

Также в стихотворении «И очертанья Фауста вдали...» в один перечислительный ряд с колокольнями попадают шарманщики. При этом ни шарманка, ни колокол в поэзии Ахматовой никогда не выступают представителями музыки. В большинстве случаев (но, конечно, не везде) они оказываются не столько музыкальными инструментами¹, сколько звучащими предметами житейского обихода, подобно, скажем, часам или поезду; их звуки принадлежат не столько музыке, сколько самой жизни.

Впрочем, и сама музыка в ранних стихах Ахматовой появляется, как правило, в своем житейском, будничном облике. Она не окружается благоговейной тишиной концертного или оперного зала; она звучит в гуще повседневности. Ранняя поэзия Ахматовой отмечает преимущественно звучание прикладной, бытовой музыки — игру паркового оркестра («Вечером», 1913), военного («Белый дом», 1914) или циркового, аккомпанирующего выступлению канатной плясуньи («Меня покинул в полнолуние...», 1911). Разумеется, все эти звуки — городские. Среди сельских музыкальных звуков — уже упоминавшиеся наигрыш пастушьей дудочки и пение солдатки, выклики частушек и хрип гармоники, а также песенки, которые поет героиня или ее спутник. Заметим попутно,

¹ Строго говоря, шарманка и не является музыкальным инструментом, будучи музыкальным механизмом. В меньшей мере таковым же механизмом является и система церковных колоколов.

что словом песенка Ахматова обозначает реальное бытовое пение:

Я спою тебе, чтоб ты не плакал,
Песенку о вечере разлук.

(«Каждый день по-новому тревожен...», 1913)

Спутник песенкой упрямо
Сердце береди.

<...>

И я всюду слышу звуки
Песенки степной.

(«Черная вилась дорога...», 1913)

Слово же песня чаще всего применяется в традиционном для мировой поэзии переносном смысле, обозначая продукт поэтического творчества¹. Так же метафоричны у Ахматовой существительное «песнопенье» и (в большинстве случаев) глагол петь:

Я так молилась: «Утоли
Глухую жажду песнопенья!»

(1913)

Нежной пленницей песня
Умерла в груди моей.

(«Сразу стало тихо в доме...», 1917)

И проходят десятилетия,
Войны, смерти, рожденья... Петь я
В этом ужасе не могу.

(«Поэма без героя», 1941)

В этих и им подобных стихах речь, понятно, идет именно о поэтическом творчестве, которому метафорическое наименование придает классицистский по своему происхождению ореол возвышенности. Более же редкие случаи использования глагола петь и однокоренных с ним слов в прямом их значении существенно «заземляют» указанные слова, придавая пению как таковому (а соответственно и песне) бытовой, будничной, а иногда и подчеркнута «сниженный» колорит:

¹ Подробнее см. в указанной работе В. В. Виноградова.

Я на солнечном восходе
Про любовь пою,
На коленях в огороде
Лебеду полю.

(«Песенка», 1911)

Вырос стройный и высокий,
Песни пел, мадеру пил...

(«Для того ль тебя носила...», 1918)

Драли песнями глотку
И клялись попадией,
Пили допоздна водку,
Заедали кутьей.

(«Царскосельская ода», 1961)

...Призрак цусимского ада
Тут же. — Пьяный поет моряк...

(«Поэма без героя», 1940—1942)

Правда, в позднем периоде творчества Ахматовой вознесение музыки над бытом (о чем нам еще предстоит говорить) ведет и к возвышенным образам вокальных звучаний, как, например, в шляпинском эпизоде «Поэмы без героя» или в стихотворении «Слушая пение». Заметим, что в обоих случаях стихи не включают ни одного слова, образованного от глагола петь.

В раннем же периоде ореолом возвышенности окружается лишь особое пение — литургическое:

Слышала я — над царевичем пели:
«Христос воскрес из мертвых», —
И несказанным светом сияла
Круглая церковь.

(«У самого моря», 1914)

В тот единственный светлый день,
Когда возгласы литургии
Возлетят под дивную сень.

(«Буду черные грядки холить...», 1916)

Но и духовная музыка при всей величавости не выходит у ранней Ахматовой за пределы житейской реальности; она может озвучивать пейзажный набросок, как в строфе из стихотворений о Новгороде (1914):

Пустых небес прозрачное стекло,
Большой тюрьмы белесое строенье

И хода крестного торжественное пенье
Над Волховом, синеющим светло.

Она может выступать и необходимой частью ритуала, как в стихах, посвященных похоронам Блока на Смоленском кладбище (1921):

А Смоленская нынче именинница,
Синий ладан над травой стелется,
И струится пенье панихидное,
Не печальное нынче, а светлое.

Но прежде всего духовная музыка — это звучащая деталь храмовой обстановки, столь привычной для героини ранней ахматовской лирики.

А когда сквозь волны фимиама
Хор гремит, ликуя и грозя,
Смотрят в душу строго и упрямо
Те же неизбежные глаза.

(«И когда друг друга проклинали...», 1909)

Упоминание хора переносит читателя в церковь: и там, за молитвой, героиня не может отвлечься от мысли о разрыве с проклятым, но любимым человеком.

Сравним сходную строфу в стихотворении, написанном двенадцать лет спустя:

Пусть голоса органа снова грянут,
Как первая весенняя гроза:
Из-за плеча твоей невесты глянут
Мои полузакрытые глаза.

(1921)

«Голоса органа», при всей их патетичности и, возможно, соответствии буре в душе героини, остаются в первую очередь точным указанием на то, что венчание происходит в католической или лютеранской, но не в православной церкви.

Несколько упрощая дело, можно сказать, что в обоих случаях звуки духовной музыки также метонимически обозначают церковь, как «звон бубенчиков веселых» в приводившемся выше примере обозначал деревенскую тройку. Подчеркнем, что эти не сравнимые ни в каком другом контексте звуки в равной мере принадлежат реальным звукопроявлениям того мира, в котором живет героиня ранней ахматовской лирики. В незаконченной

поэме «Русский Трианон» находим примечательное подтверждение и тому, что духовная музыка выступает в стихах Ахматовой в ряду житейских реалий, и тому, что в качестве звучащей «крупницы прозы» она (как, видимо, и любая другая музыка) может соперничать за место в стихах с немзыкальными звуками. Описывая дремотную атмосферу предреволюционного Царского Села, не ведающего катастрофических событий войны и не предчувствующего грозящих ему катаклизмов, Ахматова дала три варианта строки, задачей которой явно было ввести в описание звуковой признак:

И рушилась твердыня Эрзерума,
Кровь заливала горло Дарданелл,
Но в этом парке не слышали шума,
Лишь ржавый флюгер вдалеке скрипел...

Другой вариант:

Лишь ржавый флюгер заунывно пел.

И третий, по-видимому окончательный и вводящий явно ироническую интонацию:

Хор за обедней так прекрасно пел¹.

Смысловая направленность отбора вариантов очевидна. Для нас же важно то, что сладкоголосный церковный хор мог заменить ржавый флюгер лишь в таком поэтическом мире, где и музыкальные, и немзыкальные звуки прочно прикреплены к определенным житейским условиям, занимают конкретное место в реальной жизни и своей (в принципе равноправной) совокупностью обеспечивают постижимость ее при помощи слуха. Таков, на наш взгляд, поэтический мир ранней Ахматовой, знающий, впрочем, и некоторые исключения из сказанного выше.

Умеет так сладко рыдать
В молитве тоскующей скрипки...

(«Любовь», 1911)

Я слышу: легкий трепетный смычок,
Как от предсмертной боли, бьется, бьется...

(«Сегодня мне письма не принесли...», 1910)

¹ Трагический оттенок этой иронии придается контрастным звуковым образом в первой строке следующей строфы: «Прикинувшись солдаткой, выло горе...»

Эти стихи В. М. Жирмунский справедливо связывал с наследием поэта, которого Ахматова называла своим учителем, — И. Ф. Анненского, в частности со стихотворением «Смычок и струны»¹. Вместе с тем кажется, что «трепетный смычок» и «тоскующая скрипка» возникли у Ахматовой не без воздействия Блока (ср. «Смычок запел. И облак душный» и др.). Немотивированность музыкального звучания, оторванность его от прозы бытия — явно символистского происхождения.

«Как во сне» услышанные «звук виолы и редкие аккорды клавишин» из стихотворения «Вечерняя комната» (1912) — также случайные гости ахматовской поэзии, частицы той дани, которую Ахматова в нескольких стихотворениях 1912 года отдала мирискусническому увлечению эпохой рококо и исповедовавшемуся М. Кузминым культу музыки XVIII столетия².

«Своими» же для поэтического мира ранней Ахматовой остаются лишь те музыкальные звуки, что принадлежат жизненному слуховому опыту лирической героини стихов, опыту, куда более ограниченному по сравнению с авторским. Весьма скромное место, отводимое в ранних ахматовских стихах музыкальным звукам среди многообразия звучащего бытия, отнюдь не исключает обостренного внимания к ним поэтического слуха. Как бы мимолетно ни упоминались они, характеристика их зачастую удивляет своей меткостью. Например, в трех словах, посвященных звучанию органа, Ахматова успевает подчеркнуть столь важное свойство этого звучания, как многоголосие: «Пусть *голоса* органа снова грянут»³.

Слуховая точность отличает и беглые поэтические зарисовки народного музицирования:

Лучше б мне частушки задорно выкликать,
А тебе на хриплой гармонике играть...

(1914)

¹ См.: Ж и р м у н с к и й В. М. Творчество Анны Ахматовой. С. 72.

² Ср. там же, с. 66—70.

³ Заметим попутно, что, несмотря на нередкие упоминания об органе в русской поэзии от Державина («Органа трубный глас») до Бунина («Под орган душа тоскует»), лишь акмеисты акцентировали его политембровую и полифоническую природу. «Органа многосложный крик», — писал О. Мандельштам в стихотворении «Бах» (1913).

Чуткий слух поэта уловил здесь специфику артикуляции и тембровой окраски звука в народной манере исполнения частушек. Частушки и впрямь не поются, а выкликаются, даже выкрикиваются, что Ахматова подчеркнула в другом месте:

Женский голос, хриплый и задорный,
Не поет — кричит, кричит¹.

(«Белая ночь», 1914)

Было бы, однако, преувеличением говорить об особом внимании именно к музыкальным звукам. Не менее чутко воспринимает слух поэта и речевые звуки, в частности тембр голоса, чему, возможно, лучшее свидетельство — ранние строки, высоко ценившиеся самой Ахматовой:

Смотреть, как гаснут полосы
В закатном мраке хвой,
Пьянея звуком голоса,
Похожего на твой.

(«Белой ночью», 1911)

Среди других свидетельств — строки типа: «Тот же голос, тот же взгляд» (1909); «Был голос, как крик ястребиный» (1911); «Голос твой и глух и безотраден» (1912); «И звенит, звенит мой голос ломкий» (1911); «Голосом хриплым зовет на помощь» (1914). Мимо поэтического слуха не проходят ни эмоциональная окраска речи, ни артикулированность ее звуков. Показателен ряд примеров из ранней поэмы «У самого моря»: «И говорила сестре *сердито*: <...> Старший за мною слал девчонку / И та *кричала*: „Наши вернулись! <...>“»; «И *спросил* меня *кротко*...»; «...хозяйка... / *Кликала издали*: „Что не заходишь? <...>“»; «К самому уху ее склонившись, / *Я прошептала*...»; «Он застонал и *невнятно крикнул*»². Можно было бы процитировать большое число строк, подтверждающих, что из тембрового и артикуляционного разно-

¹ Ср. впечатление старшего современника Ахматовой от пения русских крестьянок: «Звонкие песни, которые доносились с полей и огородов, распевались или, скорее, выкрикивались ими во все горло, — так голосить было своего рода шиком» (Добужинский М. В. Воспоминания. М., 1987. С. 121).

² Ср. также: «Говорили тревожно, звонко» (1909). «И промолвил мне *благостно-звонко*» (1916), «Сердитый окрик» (1940), «Снова гулишь томно и кротко» (1940), «Старый друг не спит и бормочет» (1955). «Шепелявя неловко» (1961).

образия речевых звучаний слух Ахматовой, пристрастный, как уже отмечалось, к динамическим контрастам, оказывает особое предпочтение паре «шепот — крик». Напомним лишь несколько случаев:

Задыхаясь, я *крикнула*: «Шутка
Все, что было. Уйдешь, я умру».

(«Сжала руки под темной вуалью...», 1911)

Все *шепчешь*: «Бедная, зачем?!»

(«Мне больше ног моих не надо...», 1911)

И тогда, побелев от боли,
Прошептала: «Уйду с тобой».

(«Похороны», 1911)

На пороге белом рая,
Оглянувшись, *крикнул*: «Жду!»

(1921)

Шепчет: «Я не пожалею
Даже то, что так люблю...»

(1922)

Крик: «Героя на авансцену!»
<...>

Слышу *шепот*: «Прощай! Пора!»

(«Поэма без героя», 1940)

Из-под каких развалин говорю,
Из-под какого я *кричу* обвала!

(«Надпись на книге», 1959)

Человеческий *крик* (как и его эмоционально заостренный синоним — *вопл*) в соответствии с общезыковой семантикой обозначает у Ахматовой и речевое высказывание, и бессловесное проявление чувства:

От любви твоей загадочной,
Как от боли, в крик кричу...

(1918)

В этом качестве *крик* и *вопл* вступают в один ряд с другими характерными для ахматовского поэтического мира звуковыражениями боли (как правило, душевной). Звучания из этого ряда легко сплетаются друг с другом;

самый распространенный представитель этого ряда — *стон*, самый экспрессивный — *вой*; возглавляет же и обобщает этот ряд *плач*, причем контекст часто намекает на близость бытового плача и обрядового.

Вижу, девочка босая
Плачет у плетня.

Страшно мне от звонких воплей
Голоса беды...

(«Песенка», 1911)

Над ребятами стонут солдатки,
Вдовый плач по деревне звенит.

(«Июль 1914», 1914)

Прикинувшись солдаткой, выло горе.

(«Русский Трианон», 1925)

Он женщиною был,
Шептал про Рим, манил в Париж,
Как плакальщица выл...¹

(«Всем обещаньям вопреки...», 1961)

И выла старуха, как раненый зверь.

(«Реквием», 1940)

Вместе с тем такие звучания, как *крик*, *вопл*, *стон* и *вой* принадлежат не только человеческому голосу, но и голосам природы — одушевленной (ср. многочисленные *крики* и *клики* птиц) и неодушевленной («Сентябрьский вихрь, листы с березы сняв, / *Кричит...*»; «Грузный ветер окаянно *воет*», «...дикие *стоны* / Вьюги...») ². У поздней Ахматовой «право» на эти звуки получают и отвлеченные понятия («вопл судьбы», «И гибель выла

¹ Обрядовую роль плакальщицы порой берет на себя героиня ахматовской лирики: «Мне, плакальщице дней погибших» («Памяти М. Булгакова», 1940), «Чтоб вас оплакивать, мне жизнь сохранена» («А вы, мои друзья последнего призыва!..», 1942). Ср. близкое к этому в «Реквиеме»: «И если зажмут мой измученный рот, / Которым кричит стомиллионный народ».

² Заметим, что из явлений неодушевленной природы у Ахматовой только ветру (вьюге, вихрю и т. п.) дано подражать звукам голоса. Ср. в этой связи строки «И не был мил мне голос человека, / А голос ветра был понятен мне» («Ива», 1940), а также упоминавшееся уподобление ветра композитору в «Поэме без героя».

у дверей»), но в большинстве случаев звучания голосового происхождения включаются в то многозвучие реально слышимого внешнего мира, в котором слух поэта различает обилие тембральных и динамических оттенков, в частности: *шорох, шелест, шуршанье, скрип, хрип, треск, стук, плеск, клокотанье, клетот, скрежет, свист, гул, гуд, бой, хруст, звон, грохот, гром.*

Два звучания из этой многотембровой палитры заслуживают специального внимания: *звон* — ввиду его решительного количественного преобладания над прочими звуковыми красками ахматовских стихов, *гром* (как звучание грозы) — ввиду принадлежности его особому контексту.

В обобщающем понятии *звон* (слово это Ахматова охотно рифмует со *стоном*) следует различать два оттенка звучания, соответствующие глаголам «звонить» и «звенеть», иначе говоря, собственно *звон* и то, что Асафьев обозначал неологизмом «звенение»¹.

Последнее из названных звучаний — одно из самых «родных» для ахматовского слуха. Разнообразие предметов, наделенных способностью звенеть (к некоторым из них прилагается эпитет *звонящий*), — струны, бубенцы, ожерелья, сережки, шпоры, брызги стекла, полозья саней, дожди, льдины, березовые угольки, чаши на пиру, скованные морозом тополя, копыта коня под Медным всадником, ангельские крылья; рифмы и слова; оса, плач, голос, песня и музыка, — подсказывает, что такого рода *звон* в ахматовских стихах не только тембровая характеристика тех или иных конкретных звучаний. *Звон* часто становится синонимом самого звука, но звука особого, обладающего тем, что можно было бы назвать акустической интенсивностью — способностью приковывать слуховое внимание не резкостью, не громкостью, но яркостью и отчетливостью. Так, например, переход мысли в звучащее стиховое слово связан именно с такого рода *звоном*:

Кто стать звонящими поможет
Еще не сказанным словам?

(«Покорно мне воображенье...», 1913)

¹ См.: Глебов Игорь (Асафьев Б. В.) Видение мира в духе музыки. (Поэзия А. Блока)// Блок и музыка: Сборник статей. Л., 1972. С. 13.

Все стиховые слова звучат, но особая интенсивность звучания рифм подчеркивается тем же звоном: «И легких рифм сигнальные звоночки» («Творчество», 1936).

И если Пушкин в черновой строке «Памятника», отмечая собственную поэтическую заслугу, писал:

И долго буду тем любезен я народу,
Что звуки новые для лиры я сыскал, —

то в ахматовской вариации на эту тему звук опять превращается в звон; поэт прославляется

За то, что мир наполнил новым звоном
В пространстве новом отраженных строф...

(«Борис Пастернак», 1936)

«Звенение» для Ахматовой — это звучание предельной фонической яркости; свидетельство тому находим в одном из поздних стихотворений, где отрезок времени, исключительный по психологически событийной насыщенности, получает сразу и световую и звуковую характеристики:

Тот час был нестерпимо ярок
И, кажется, звенел до слез.

(«В разбитом зеркале», 1956)

Иное дело — собственно звон, почти всецело связанный у Ахматовой с колоколом. Кроме мощных динамических свойств и способности заполнять огромные пространства колокольному звону твердо приписан признак сакральности. Он проступает не только в принадлежности звона определенному церковному празднику — рождеству («И город был полон веселым рождественским звоном» — «Бежецк», 1921) или пасхе («В ушах пасхальный звон» — «Горят твои ладони...», 1915; «И Пасхи ветер многозвонный» — «Все обещало мне его...», 1916; «Сквозь пасхальный звон» — «Заклинение», 1936), но и в устойчиво сопряженных с этим звучанием представлениях о высоте и чистоте, не связываемых у Ахматовой ни с какими иными звуками:

Я не слыхала звонов тех,
Что плавали в лазури чистой.

(«Ответ», 1914)

Уже привыкшая к *высоким, чистым звонам,*
Уже судимая не по земным законам...

(«Не оттого ль, уйдя от легкости проклятой...», 1917)

Оттенок сакральности присущ в ахматовской поэзии и грому, сохраняющему традиционное значение небесного знамения:

Я и плакала и каялась,
Хоть бы с неба грянул гром!

(1911)

В стихотворении 1913 года «Как страшно изменилось тело...» гром связывается с темой смерти, притом желанной и радостной смерти:

Казалось мне, что туча с тучей
Сшибется где-то в высоте
И молнии огонь летучий
И голос радости могучей,
Как ангелы, сойдут ко мне.

Прочность этой связи подтверждается стихами, написанными спустя столетия:

Услышишь гром и вспомнишь обо мне,
Подумаешь: она грозы желала...

<...>

Случится это в тот московский день,
Когда я город навсегда покину
И устремлюсь к желанному притину,
Свою меж вас еще оставив тень.

(«Почти в альбом», 1961 – 1963)

Однако и вне этой связи звуки грозы остаются желанными слуху; не неся в себе ни малейшего признака угрозы, они воспринимаются как певучие:

Десять лет и год твоя подруга
Не слышала, как поет гроза.
Десять лет и год святого юга
Не видали грешные глаза.

(«Кавказское», 1927)

Гроза – единственное природное звучание, напрямую сопоставленное Ахматовой с музыкальным искусством,

причем трижды: в 1921 году («Пусть голоса органа снова грянут, / Как первая весенняя гроза»), в 1957—1958 годах в стихотворении «Музыка» («И пела, будто первая гроза») и в 1940 году в «Поэме без героя» при описании пения Шаляпина («И опять тот голос знакомый, / Будто эхо горного грома...»).

В звук грома поэт вслушивается почти как в голос благовещения. Кажется, ни один другой звук не «выписан» в ахматовских стихах с такой любовной тщательностью:

Но в громае влажность есть
Высоких свежих облаков
И вожделение лугов —
Веселых ливней весть¹.

Возвращение к строкам «Первого дальнобойного...» позволяет теперь заметить, что трагедийность сюжета стихотворения, со всей очевидностью заявляющая о себе в кульминационных заключительных строках, еще ярче проступает в свете описанных свойств ахматовского звуковосприятия. Воплощенный в ранней поэзии Ахматовой «мир родной, понятный и телесный» был и миром, внят-ным слуху. Этот мир, так сказать, уютно обжитый слухом: все звуки в нем отчетливо различаются по тембру, динамике, артикуляции, они твердо прикреплены к своим источникам, они легко и зачастую радостно узнаются слухом, уверенно ориентирующимся в звучащей среде:

Знаю, знаю — снова лыжи
Сухо заскрипят.

(1913)

И лебедою заросла дорожка,
А мне б идти по ней — такая радость.

Чтобы песок хрустел и лапы елок —
И черные и влажные — шурашали...

(«И жар по вечерам, и утром вялость...», 1913)

В «Первом дальнобойном...» характерно ахматовское напряженное вслушивание в звучащее бытие накаляется до предела именно потому, что слух встречается с неве-

¹ Ср. также: «В свежем грохоте майского грома» («С самолета», 1944).

домым ему звуком. Этот звук не вписывается в знакомую слуху среду («не городской, да и не сельский»); в судорожной попытке опознать звук, подстегиваемой его неуклонным крещендо, разворачивается одно из самых ярких у Ахматовой различающих сравнений — с громом; вторжение звука, чуждого привычному миру, повергает поэтический слух в почти неизвестное ранее ему состояние — в смятение.

«Смятенный слух» — выражение, казалось бы не столь уж экспрессивное, — в контексте ахматовского звуковосприятия становится обозначением крайней степени тревоги. Слух, не желающий верить в реальность звука, — в том же контексте — ситуация сама по себе уже трагическая.

Напомним, что другой представленный в ахматовских стихах случай неспособности опознать звук связан с предсмертным бредом:

Так отлетают темные души...
«Я буду бредить, а ты не слушай».

⟨...⟩

Я б задремала под ивой зеленой,
Да нет мне покоя от этого звона.

Звон, как мы уже знаем, хорошо знаком поэтическому слуху Ахматовой во всех своих разнообразнейших оттенках. Но здесь слух теряет ориентацию:

Что он? — То с гор возвращается стадо?
Только в лицо не дохнула прохлада.

Или идет священник с дарами?
А звезды на небе, а ночь над горами...

Или сзывают народ на вече?»
— «Нет, это твой последний вечер».

Слух перебирает варианты звона: пасторальные колокольца, церковный благовест, набат вечернего колокола; все они оказываются ложными, подлинный же звон, являющийся слуху, остается неназванным.

Последняя деталь — исключительной важности. Заметим, что и в «Первом дальнобойном...» звук так и не получает конкретного названия. Его источник — снаряд — остается не названным даже в проясняющем сюжете заглавии: он обозначен лишь эпитетами.

Перед нами одно из существенных различий звуковых миров, представленных в ранней и поздней ахматовской поэзии. Если ранние стихи, говоря о звуке, в подавляющем большинстве случаев тесно связывают звук с его источником и, так сказать, прямо называют звук по имени, то поздние часто предпочитают не ссылаться на источник звука или вообще избегать его прямого названия. Приведем простейший пример этого различия. В 1915 году артиллерийская канонада описана так:

И серые пушки гремели
На Троицком гулком мосту.

Иначе описана артподготовка к наступлению в 1942 году:

Славно начато славное дело
В грозном грохоте, в снежной пыли...

Источник звука, как видим, остается за пределами текста (к тому же звук лишается узкой локализации в пространстве). И дело не только в том, что в сравниваемых стихотворениях описываются глубоко различные реалии: городской салют и наступление на широчайшем фронте. Дело в том относительно новом подходе к стиховому звукоописанию, который обусловил привычность для поэтического мира поздней Ахматовой строк типа: «Встает один все победивший звук» (какой?), «Чистейшего звука / Высокая власть» (какого?), «То слышится какой-то легкий звук», «Заглушая самый громкий звук» (какой?) и т. п.

Речь, конечно, должна идти не только о звукоописании, но и о тех новых принципах поэтики, утвердившихся в позднем творчестве Ахматовой, о которых она сама в 1944 году писала:

От странной лирики, где каждый шаг — секрет,
Где пропасти налево и направо,
Где под ногой, как лист увядший, слава,
По-видимому, мне спасенья нет.

Речь должна идти о новом, отличном от ранних стихов отношении к поэтическому слову: «Для первого периода характерна предметность, слово, не перестроенное метафорой, но резко преображенное контекстом. <...> В поздних стихах Ахматовой господствуют переносные

значения, слово становится подчеркнуто символическим»¹. Для «преодолевшей символизм» Ахматовой это не означало возврата к символистским канонам. «Но, — продолжает Л. Я. Гинзбург, — русская поэзия, сложившаяся после символистов, в борьбе с символистами, не могла все же забыть того, что они открыли — напряженную ассоциативность поэтического слова, его новую многозначность, многослойность»².

Не имея возможности осветить эту проблематику в сколь-нибудь полном объеме, мы коснемся лишь одной ее стороны, связанной с нашей темой — звуком и музыкой, считая, что отказ от прямого называния звука в стихах, отделение его от источника, окружение его некоторой таинственностью далеко не последнее по важности проявление того художественного средства поздней ахматовской поэтики, которое Л. Я. Гинзбург точно определила как «динамику неназванного»³. К отказу от наименования — отнюдь не только звука, но и самых разных явлений — нам еще предстоит вернуться, чтобы объяснить резко возросшее в поздних стихах Ахматовой внимание к музыкальному искусству. Пока же подчеркнем, что неназванность звука и отделенность его от источника отнюдь не всегда лишает звук той конкретности, какой отличалось упоминание акустических феноменов в стихах раннего периода.

Неназванный звук — один из многочисленных видов «уверенной тайнописи»⁴, характеризующей многое из позднего творчества Ахматовой и особо густо концентрирующейся в «Поэме без героя», о стиле которой сама Ахматова писала:

Но сознаюсь, что применила
Симпатические чернила...
Я зеркальным письмом пишу...

О зашифрованности авторской мысли говорят и другие строки, например: «У шкатулки ж тройное дно». Однако ахматовское понимание тайны, как нам кажется,

¹ Гинзбург Лидия. Литература в поисках реальности. Л., 1987. С. 126.

² Там же. С. 129.

³ Там же.

⁴ Тименчик Р. Вступительная заметка к публикации: Анна Ахматова. Стихи из сожженной тетради // Даугава. 1987. № 9. С. 123.

хорошо раскрывается в строках из стихотворения «Читатель»:

А каждый читатель как тайна,
Как в землю закопанный клад...

Думается, сопоставление тайны с закопанным кладом подчеркивает одновременно и ее труднодоступность, и ее принципиальную доступность. Клад можно откопать, можно найти третье дно шкатулки, можно проявить написанное симпатическими чернилами, а написанное зеркальным письмом — прочесть, подставив к тексту зеркало.

В ряде случаев к «зеркальному письму» поздней Ахматовой следует подставить «зеркало» других ее стихотворений, в том числе ранних, и тогда многое тайное становится явным.

Чистейшего звука
Высокая власть,
Как будто разлука
Натешилась властью.

Эти строки из поэмы «Путем всяя земли» уже не раз вызвали соблазн понимать под «чистейшим звуком» нечто вроде символистской «музыки» — некий звук вообще, звучание как таковое, обладающее магической властью только потому, что оно — звучание. Между тем, на наш взгляд, в строках Ахматовой речь идет о совершенно конкретном звуке.

«Путем всяя земли» — поэма автобиографическая. Главная ее особенность — обратное течение времени: биографические и исторические реалии разворачиваются в обратной последовательности. Героиня из 1940 года «путешествует» к годам своей юности, детства, рождения. Окончательное возвращение «домой» приравнено к смерти. При этом героиня отождествляет себя с китежанкой, а свой «дом» — время и пространство юности и детства — с легендарным градом Китежем: «Я к вам, китежане, до ночи вернусь».

Это не первый в ахматовской поэзии отзвук сильнейшего впечатления, произведенного на нее оперой Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии»¹. В стихотворении 1940 года (своеоб-

¹ Как любезно сообщил нам А. А. Гозенпуд, А. А. Ахматова в беседе с ним весьма высоко отзывалась об этой опере, ставя ее

разном эскизе или эпитафии к поэме «Путем всея земли») лирическая героиня уже отождествлялась с героиней оперы — девой Февронией, китежанкой, ставшей свидетельницей чудесного спасения Китежа от татарского нашествия: опустившийся на дно озера город дает о себе знать колокольным звоном. Стихотворение это — одно из важнейших свидетельств воздействия музыки на творческое воображение Ахматовой и одновременно ключ к пониманию «Путем всея земли» — стоит привести почти полностью (оно, кстати, написано тем же размером, что и стилизованное под русский фольклор либретто В. И. Бельского):

Уложила сыночка кудрявого
И пошла на озеро по воду,
Песни пела, была веселая,
Зачерпнула воды и слушаю:
Мне знакомый голос прислышался,
Колокольный звон
Из-под синих волн,
Так у нас звонили в граде Китеже.
Вот большие бьют у Егория,
А меньшие с башни Благовещенской,
Говорят они грозным голосом:
«Ах, одна ты ушла от приступа,
Стона нашего ты не слышала,
Нашей горькой гибели не видела.
Но светла свеча негасимая
За тебя у престола божьего.
Что же ты на земле замешкалась
И венец надеть не торопишься?..»

Собственно, на этот зов и откликается героиня поэмы «Путем всея земли»: «Меня, китежанку, позвали домой». Потому в строках:

Но хриплой шарманки
Не слушаю стон.
Не тот китежанке
Послышался звон, —

последний звук не нуждается в указании на источник; звон не может быть никаким иным, как колокольным. Впрочем, это не только китежский колокольный звон.

выше вагнеровского «Парсифаля». В последнем она находила оттенок «церковности»; в «Сказании» же ощущала истинную религиозность.

Подобно тому, как «стон шарманки» соответствует петербургскому периоду ахматовской биографии (см. выше), колокольный звон отсылает к более раннему этапу — детству на черноморском побережье близ Севастополя¹. В «Путем всея земли» этот этап обозначен строками «И вот уже Крыма/Темнеет гряда» и последующими. Именно там, в Крыму, согласно ранней поэме «У самого моря», «доносил к нам соленый ветер/Из Херсонеса звон пасхальный». Если к тому же вспомнить, что понятия высоты и чистоты у Ахматовой сопрягаются лишь с одним звуком (см. с. 111), то, кажется, не останется сомнений, что в строках «Чистейшего звука/Высокая власть» речь идет не о звуке вообще, но именно о колокольном звоне, чьей власти и оказалась послушна героиня, вернувшись «домой» после «натешившейся» разлуки: «Знакомые зданья из смерти глядят...».

Еще раз подчеркнем, что звон в поэме «Путем всея земли» нигде не назван колокольным, а «чистейший звук» — звоном. Источник звука вынесен за пределы текста, однако довольно легко опознается даже без стихотворения «Уложила сыночка кудрявого...»: достаточно знать легенду о Китеже или помнить колокольный звон в опере Римского-Корсакова. Однако определить, какой именно звон слышит в бреду героиня стихотворения «Так отлетают темные души...», можно, только углубившись в контекст творчества самой Ахматовой. Приводя примеры разнообразнейших звонов в ее стихах, мы оставили в стороне четверостишие, написанное в 1930-е годы:

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

Если вслед за героиней продолжить перебор вариантов для опознания мучающего ее звона, то нетрудно высказать предположение, что наивозможнейшим кандидатом на место звука, отмечающего «твой последний

¹ Т. В. Цивьян в связи с процитированным четверостишием справедливо замечает: «...звук приобретает обобщенное значение, становясь не признаком, а знаком ситуации. В таких случаях происходит не столько опознавание ситуации, сколько ее отождествление с соответствующим звуковым знаком» (с. 180).

вечер», будет, конечно, не звон шпор, ожерелий или бубенчиков, а именно звон из приведенного четверостишия. Таким образом, и здесь, если наша догадка справедлива, героиня слышит не просто «звучащий мир», который «надвигается в своей недискретной массе, навязывая постоянный шум»¹, а достаточно определенный звук, обозначающий вполне определенную ситуацию.

Уже говорилось, что стихотворения «Первый дальнобойный...» и «Так отлетают темные души...» сближает описанная в них потеря слуховой ориентации, затрудненность в опознавании звука. Причину дезориентированности слуха раскрывает, на наш взгляд, единственное из стихотворений раннего периода (1921), в котором слух героини теряется среди наплывающих на нее звуков:

Страх, во тьме перебирая вещи,
Лунный луч наводит на топор.
За стеною слышен стук зловещий —
Что там, крысы, призрак или вор?

В душевной кухне плещется водою,
Половицам шатким счет ведет...

Неопознанность источника звука, таким образом, связывается с мотивом страха. Эта связь остается весьма прочной. Очевидна она и в стихотворениях «Первый дальнобойный...», «Так отлетают темные души...» и в других, более поздних. Причем это не страх смерти, которой героиня ахматовской лирики вообще не боится (в том же стихотворении 1921 года читаем далее: «Лучше бы поблескиванье дул/В грудь мою направленных винтовок»). Это страх неизвестности (таящей, впрочем, в себе угрозу смерти), часто особой — известной неизвестности, то есть известной по чужому опыту, но еще не испытанной лично. Эта известная неизвестность обозначена звуками, смысл которых настолько страшен, что слух отказывается их узнавать, отказывается в них верить («И не хотел смятенный слух поверить...»).

На стеклах нарастает лед.
Часы твердят: «Не трусь!»
Услышать, что ко мне идет,
И мертвой я боюсь.

¹ Так понимает строку «Да нет мне покоя от этого звона» Т. В. Цивьян (с. 181).

Как идола, молю я дверь:
«Не пропускай беду!»
Кто воет за стеной, как зверь,
Что прячется в саду?

Очевидно, что это стихотворение порождено той же исторической и — увы! — бытовой ситуацией, что вызвала к жизни ахматовский «Реквием» (ср.: «Забывать, как постылая хлопала дверь / И выла старуха, как раненый зверь»). Современники Ахматовой по той эпохе хорошо знали, каким роковым смыслом могли наполняться такие бытовые звуки, как стук или звонок в дверь:

Или забыты, забиты, за... кто там
Так научился стучать?
Вот и иди мне обратно к воротам
Новое горе встречать.

(«Что нам разлука? — Лихая забава...», 1959)

И разумеется, никакой особой загадкой не является и внешне таинственный *стеклянный звонок*, давший название стихотворению:

Стеклянный звонок
Бежит со всех ног.
Неужто сегодня срок?
Постой у порога,
Подожди немного,
Меня не трогай
Ради Бога!¹

(1944)

Как видим, неназванность (или неполная названность) звука вовсе не означает у поздней Ахматовой его неопределенности, отвлеченности от реального бытия. Степень неназванности может быть различной. В одном случае разгадка таинственного звука может потребовать от читателя активного вникания в далекие от данного ахматовского текста источники (подобные примеры мы еще приведем), в другом — вдумывания в сам текст и в воплощенную в нем бытовую или историческую атмосферу, в третьем — всего лишь прочтения дальнейших строк, содержащих разгадку:

¹ Ср. в «Поэме без героя»: И я слышу звонок протяжный, / И я чувствую холод влажный, / Каменю, стыну, горю...», а также в стихотворении «Какая есть. Желая вам другую...»: «Пока вы мирно отдыхали в Сочи, / Ко мне уже ползли такие ночи, / И я такие слышала звонки!..»

И звук какой-то ветер мчит
На крыльях ночи —
То сердце Азии стучит...

Этот пример заодно и демонстрирует примечательное расширение звукового мира в поздней ахматовской поэзии. Героиня ранней ахматовской лирики при всем своем чутком слухе могла расслышать стук только двух сердец: своего собственного («Слышу стук: то бьется так / Сердце теплое мое») и — в обстановке интимной близости — любимого ею человека:

Но когда замираю, смиренная,
На груди твоей, снега белей,
Как ликует твое умудренное
Сердце — солнце отчизны моей!

(«Долгим взглядом твоим истомленная...», 1921)

Если героиня поздней лирики узнает в «каком-то звуке» стук сердца Азии, то это говорит и о новой способности ее слуха — слышать неслышимое, и о новой его направленности: слух «прощупывает» пространства почти безграничные, во всяком случае далеко выходящие за рамки личностного мира героини и ближайшего внешнего ее окружения.

Остановимся прежде всего на внимании к звукам, не являющимся акустической реальностью, на том внимании, которым отличался поэтический слух символистов, готовых услышать звучание чуть ли не в любом явлении бытия. Когда в ранних стихах Ахматовой «и звенела и пела отравно / Несказанная радость твоя» или «пела кровь: „Блаженная, ликуй!“», то такого рода пение по праву воспринималось читателями и критиками как перепевы блоковских мотивов¹, выпадающие из индивидуальной ахматовской поэтической системы. Но когда в поздних стихах читаем: «К нам *постучался призрак* первых дней», «И *гибель выла* у дверей», «И о встрече в небесной отчизне / Нам *ночные не шепчут* огни», «И *голос вечности* зовет», «Там *шепчутся* белые ночи мои», «Только *память* о мертвых поет», «Ну, а вдруг как *вырвется тема*, / Кулаком в окно *застучит*», «Что *бормочешь ты*, полночь наша?», «За порогом *дикий вопль судьбы*», «А за мной

¹ Ср. Жирмунский В. М. Творчество Анны Ахматовой. С. 60–61.

худая слава шелестела», — то подобного типа метафорические звучания никак нельзя считать ни случайными, ни заимствованными; они органично входят в поэтическую систему поздней Ахматовой. Нити, связывающие такие строки с символистским наследием, очевидны, как очевидно и то, что «отталкивание от символизма» начиная с 1930-х годов не могло уже быть актуальным для ахматовского творчества. К этому времени индивидуальное поэтическое мировосприятие Ахматовой давно и отчетливо определилось, а символизм уже стал в достаточной мере явлением прошлого, чтобы Ахматова, не опасаясь упреков в подражании, включала символистское «чужое» в «свое», разумеется переинтонировав при этом «чужое» на свой лад. Среди многочисленных переключек ахматовских стихов с блоковскими¹ исследователи неоднократно обращали внимание на сходство двух осенних пейзажей:

Блок

Ахматова

И за кружевом тонкой березы
Золотая запела труба.

(«Пляски осенние»)

И труб золотых отдаленные
марши

В пахучем тумане плывут.

(«Три осени», 1943)

При явном сходстве (надо думать, не случайном) не менее явно и различие. Одинокaя труба Блока, поющая (что?) за золотом листвы, остается для читателя предметом, порожденным поэтической фантазией; и сам инструмент, и его звучание лишены какой-либо бытовой конкретности; в реальном осеннем лесу они непредставимы. Перед нами убедительный пример перевода зрительного впечатления в звуковое, цвета в звук. Множество же золотых труб Ахматовой, исполняющих не просто «прозрачные звуки», как у Блока, но именно марши, не может не вызвать предметной ассоциации с военным духовым оркестром, кстати вполне уместным в осеннем парке. Блоковский звуковой образ — чистая метафора, ахматовский же двойится — это и метафорическое (символистское по происхождению) звучание золотой осени, и вместе с тем реальное звучание парковой музыки, представленное с конкретным указанием на жанр, на тип ансамбля

¹ Наиболее капитально они представлены в книге: Топоров В. Н. Ахматова и Блок. Берkeley, 1981.

и даже на цвет инструментов. Можно было бы сказать, что символистский образ дан Ахматовой в акмеистской редакции¹.

Характерно, что символистские метафорические звучания становятся для поздней Ахматовой «своими» потому, что попадают в типично ахматовский контекст. Уже говорилось, что налет ирреальности стирается с них, благодаря приближению к конкретным деталям вещного мира. Если реально не звучащие объекты получают у Ахматовой дар звука, то выявляют они его в звуках «родных, понятных и телесных», в звуках не просто реальных, но, так сказать, заземленных, близких человеческому уху: белые ночи *шепчутся*, полночь *бормочет*. Если даром звучания наделяются отвлеченные понятия, то и они ведут себя сходным образом и к тому же часто звучат в непосредственной близости от дома: тема стучит кулаком в окно, призрак стучится в дверь, у дверей же воет гибель, за самым порогом вопит судьба. Следует заметить, что такое «заземление» или «одомашнивание» метафорических звучаний (у символистов, как правило, возвышенных и претендующих на космическую всеохватность) предвосхищено еще в ранних стихах Ахматовой:

А наутро притащится слава
Погремушкой над ухом трещать.

(«Кое-как удалось разлучиться...», 1921)

Сказанное, конечно, не умаляет значимости того факта, что звуковой мир в поздней поэзии Ахматовой обрел новые измерения. Б. В. Асафьев справедливо называл поэтический универсум Блока «озвученным мирозданием»². Сравнивая поэтические миры ранней и поздней Ахматовой и не соглашаясь с предложенным Т. В. Цивьян различием их как «зримого» и «слышимого», мы рискнули бы назвать ранний мир «звучащим», а поздний — «звучащим и озвученным»³. Ибо в ранних стихах зву-

¹ Ср. анализ стихотворения «Морозное солнце. С парада...» в кн.: Добин Е. Поэзия Анны Ахматовой. С. 62–64.

² Глебов Игорь (Асафьев Б. В.). Цит. соч. С. 38.

³ Мы не подвергаем сомнению важность для всего ахматовского творчества зрительных образов, но они — за пределами нашей темы.

ковосприятие относительно пассивно: оно фиксирует и осмысливает преимущественно конкретные звучания, постижимые физическим слухом. В поздних же стихах наряду с такими звуками существенную роль играют и те, что могут быть услышаны лишь с помощью поэтического воображения, озвучивающего физически немые субстанции.

Звучание последних, разумеется, откровенно символично, и само обращение к таким звучаниям — один из результатов процесса эволюции ахматовской поэтики, отмеченного в приводившемся выше суждении Л. Я. Гинзбург: «...слово становится подчеркнуто символическим». В связи с этим повышается и символичность реальных звучаний, отнюдь не утрачивающих свою весомость в творчестве Ахматовой позднего периода, но несколько меняющих свою поэтическую функцию. Они теперь гораздо реже выступают в роли «крупниц прозы» — точных, конкретных звуковых деталей вещного мира. Они теряют свою прикрепленность к данному времени и месту; многозначность их разрастается, и отчасти этим объясняется новое их описание — неполное, без точного названия, без указания на источник. Например, как уже отмечалось, колокольный звон всегда у Ахматовой символизирует сферу сакрального. Но тот звон, что в ранних стихах доносился «из Херсонеса» или «с колоколенки соседней», был все-таки прежде всего звучащей «вещью» данной конкретной обстановки. Звон же, услышанный героиней поэмы «Путем всея земли», не может быть прикреплен ни к реально-биографическому Херсонесу, ни к мифическому Китежу; он звучит и там, и там, но не как звуковая деталь пейзажа, а как обобщение святости того, что можно было бы назвать духовной родиной. Символика сакральности становится важнее тембра, и потому, оставаясь колокольным, звон не именуется таковым в стихах и вообще из звона превращается в «чистейший звук»¹.

Чем больше обобщения несет в себе звук, чем выше символичность его упоминания в стихах, тем менее конкретно его описание (вплоть до отказа от

¹ Ср. парадоксальное, но очень характерное для поздней Ахматовой звукоописание: «Сквозь почти колокольный звон» («Истлевают звуки в эфире...», 1945).

описания и названия), хотя сам подразумеваемый звук остается, как уже говорилось, вполне определенным.

Звуковые «крупницы прозы» оказываются у поздней Ахматовой столь же точно и пристально услышанными, как и у ранней. Чуткость физического слуха, привычка вслушиваться в звучащую реальность сопутствуют героине ахматовской поэзии в самых тяжелых ситуациях:

Слышим лишь ключей постылый скрежет
Да шаги тяжелые солдат.

Но реально услышанный скрежет обобщается в «звоне тюремных ключей», и когда этот звон, согласно изложенной выше гипотезе о стихотворении «Так отлетают темные души...», заполняет все охватываемое слухом пространство, он уже не может быть назван по имени, — и, думается, вовсе не из цензурных соображений, а потому, что именование звона неизбежно сузило бы его символически. Гибельность этого звона выявляется не в указании на его источник, а в указании на его смысл: «Нет, это твой последний вечер».

Скрытое в звуке обобщенное значение становится для поздней Ахматовой важнее акустических свойств самого звука.

И звуки, как тайные знаки,
Пред нами кружились во мраке, —

одни из самых показательных в этом смысле строк¹.

Если не бояться игры слов, то можно сказать, что в эволюции ахматовской поэтики звук из вещного становится в е щ и м.

Это относится и к внемузыкальным (в том числе метафорическим), и к музыкальным звукам:

¹ Примечательно, что и в этих строках из цикла «Ташкентские страницы» таинственные звучания в известной мере поддаются расшифровке. В строке, предшествующей процитированной, упоминается бубен («И в бубен незримая била рука») — один из инструментов, связанных у Ахматовой с образом Музы (ср. «бубен держит рука» в стихотворении «Я пришла тебя сменить, сестра...», 1912). Биографические данные позволяют предположить, что «мы» в «Ташкентских страницах» объединяет поэта и композитора. Если вспомнить, что цитируемая строфа открывается словами «И чудилось», то нетрудно предположить, что упомянутые в ней звучания — это звуки будущих стихов и музыки, зарождающихся в данную минуту в умах их творцов. О роли звука в творческом процессе см. ниже.

То сердце Азии стучит
И мне *пророчит*...

Но и голос Шаляпина в «Поэме без героя» (приводим вариант):

Ни на что на земле не похожий,
Он несется, *как вестник божий*...

И музыкальные и внемузыкальные звуки получают способность преодолевать любые пространственные границы, а также границу, отделяющую воображаемое от реального, сон от яви. Если в одном из ранних стихотворений Ахматовой «за Днепр широкий звон летит», то в одном из поздних музыка легко перелетает через океан, чтобы достичь слуха поэта, находящегося на другом континенте (и радио здесь вовсе ни при чем¹):

Восемь тысяч миль не преграда,
Песня словно звучит у сада,
Каждый вздох проверить могу.

(«Самой поэме», 1960)

В Ташкенте «китайский ветер поет во мгле», а в Ленинграде можно услышать звуки Ташкента:

Пришли наяву ли, во сне ли
Мне голос азийской свирели.

Пережитое в воображении обростает такой же явственной звуковой плотью, как и реальный опыт:

А за проволокой колючей,
В самом сердце тайги дремучей,
Я не знаю, который год,
Ставший горстью лагерной пыли,
Ставший сказкой из страшной были
Мой двойник на допрос идет.
А потом он идет с допроса,
Двум посланцам Девки Безносой
Суждено охранять его,
*И я слышу даже отсюда! —
Неужели это не чудо! —
Звуки голоса своего...*

(«Поэма без героя»)

Как видим, звук, а вместе с ним и слух обретают у поздней Ахматовой чудесную, почти магическую силу,

¹ Ср.: «Я давно не верю в телефоны,/В радио не верю, в телеграф./У меня на все свои законы...» (1959).

и пространство, в котором осуществляется их взаимодействие, напоминает волшебное пространство, в котором действуют герои сказки.

Но взаимодействие звука и слуха невозможно без участия третьего «действующего лица» — тишины, и легко убедиться, что это действующее лицо в поэзии Ахматовой весьма активно. Пристальное внимание к тишине, чуткое вслушивание в нее — одна из черт, роднящих ахматовскую поэзию с блоковской. Поэтому уместно привести здесь высказывание Б. В. Асафьева по поводу звукового мира поэзии Блока: «Пустой и немой, не заполненный звучанием мир страшен и, вернее, немислим для поэта. Поэтому воздействие таких образов, как тишина и молчание, понятых как *состояния* (молчание как добровольный отказ от «озвучивания» мира, исходящий в иные моменты от человека, и тишина как момент «нелъшания» человеком мира, но отнюдь не как абсолютное безмолвие), — воздействие этого является крайне важным противопоставлением актам действительного звучания. Отчасти оно может быть сравнимо с воздействием *паузы* в музыке, ибо пауза в некоем замкнутом кругу звучаний вовсе не означает полного безмолвия музыки: она есть состояние молчания среди непрерывающегося, по существу, процесса звучания, в сферу которого слушатель попадает с первого звука в данном художественном произведении и пребывает в нем до последнего завершающего мига звучания»¹.

В ранних стихах Ахматовой тишина нередко появляется именно как «противопоставление актам действительного звучания»:

Лишь изредка прорезывает тишь
Крик аиста, слетевшего на крышу.

(«Я научилась просто мудро жить...», 1912)

Как после залпа сразу тихо стало...

(«И целый день, своих пугаясь стонов...», 1917)

И давно удары бубна не слышны,
А я знаю, ты боишься тишины.

(«Я пришла тебя сменить, сестра...», 1912)

¹ Глебов Игорь (Асафьев Б. В.). Цит. соч. С. 50. См. там же подробный анализ роли тишины у Блока (в главке «Слышание тишины и смерти»).

Тот голос, с тишиной великой споря,
Победу одержал над тишиной.

(1917)

Редкие в ранней ахматовской поэзии моменты беззвучия получают пугающий оттенок (напомним: «...мнилось мне, молчанья не бывает»):

Пусть в *жуткой тишине* сливаются уста...
(«Есть в близости людей заветная черта...», 1915)

Но иным открывается тайна,
И почиет на них *тишина*...
Я на это наткнулась случайно
И с тех пор все как будто больна.
(«Двадцать первое. Ночь. Понедельник...», 1917)

В дальнейшем это перейдет в относительно устойчивую (но не абсолютную) связь темы тишины с темой смерти. Примечательно, что смерть связывается не только с утратой звучания («Так вот над *погибшим* Парижем/*Такая теперь тишина*»), но и потерей способности слышать (ср. «В навсегда онемевшем мире» и «...как будто мир оглох»). Остаток жизни может теплиться в даре слышания, как это происходит в стихах о блокадном Ленинграде:

Не шумите вокруг — он дышит,
Он живой еще, он все слышит:

Как на влажном балтийском дне
Сыновья его стонут во сне,

Как из недр его вопли: «Хлеба!» —
До седьмого доходят неба...

(«Птицы смерти в зените стоят...», 1941)

Вместе с тем ахматовская тишина многолика. Пристально исследовавшая этот вопрос Т. В. Цивьян пишет: «Семантика тишины достаточно сложна и разветвлена» (с. 177). Наряду с «тишиной-смертью» (приводятся примеры: «Кто знает, как тихо в доме,/Куда не вернулся сын»; «И все кругом молчит/О скорбной и высокой жизни»; «И сразу стало тихо на планете,/Носящей имя скромное... Земли»; «И замертво спят сотни тысяч

шагов/Врагов и друзей, друзей и врагов») исследовательницей выделяются также «тишина-покой, прибежище», «творческая тишина» и «тишина-немота, пустота, отрицание творчества» (с. 177—178). Творческих аспектов тишины мы коснемся далее, а пока приведем дальнейшие наблюдения Т. В. Цивьян: «Столь емкая семантически тишина абсолютизируется, приобретает звучность, большую, чем сам звук, или во всяком случае более отмеченную: „И лишь не уставая, / Грохочет тишина“; „Там, словно Офелия, пела / Всю ночь нам сама тишина“; „И вокруг тебя запела тишина“; „Протекут в немом смертельном стане / Эти полчаса“; „Там исповедь льется немая / Беседы блаженнейший зной“ (к этому же — „несказанные речи, безмолвные слова“). <...> Следующая ступень преображения тишины — она сама приобретает поэтический голос — см. в „Поэме без героя“, где „говорит сама Тишина“» (с. 179).

Итак, в позднем творчестве Ахматовой озвучивание немых явлений мира касается и тишины: она получает право звучать как музыкальными, так и немусикальными звуками (тишина и поет, и грохочет), причем ее звуки — вещие: именно тишина «во тьме над ухом смерть пророчит». Нам важно подчеркнуть, что тишина обнаруживает такие же магические, волшебные свойства, какие приписываются у поздней Ахматовой звуку и слуху.

Легко заметить, что волшебные черты слухового контакта со звучащим миром концентрируются именно в поздних стихах Ахматовой, но не правильнее ли было бы сказать, что эти черты в них обнажаются? В самом деле, разве не обладала в ранних стихах тишина волшебным свойством передвигать предметы в пространстве?

Во дворце горят окошки,
Тишиной удалены.

(«Знаю, знаю — снова лыжи...», 1913)

В стихотворении 1957—1958 годов (приводим ранний вариант) музыка выглядит вполне сказочно:

В ней что-то чудотворное горит.
И вся она немислимо лучится.
Она сама со мною говорит
И утешать мне душу не боится.

Но разве не столь же сказочно говорила — прямой речью! — музыка с героиней того стихотворения, где впервые у Ахматовой упомянуто искусство звука:

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

(«Вечером», 1913)

Уже в ранних стихах во вполне бытовом колокольном звоне слышалось нечто трансцендентное:

И над толпою голос колокольный,
Как утешенье вешее, звучал...

(«Ждала его напрасно много лет...», 1916)

Наконец, превращение звуков природы во внятную человеческую речь:

А за окном шелестят тополя:
«Нет на земле твоего короля...»

(«Сероглазый король», 1910)

А иволга, подруга
Моих безгрешных дней,
Вчера вернувшись с юга,
Кричит среди ветвей,

Что стыдно оставаться
До мая в городах,
В театре задыхаться,
Скучать на островах.

(«Теперь прощай, столица...», 1917)

— мотив безусловно сказочного происхождения. Не исключено, что он напрямую восходит к двум эпизодам из оперы Вагнера «Зигфрид» — «Шелест леса» и «Пение птички»: герой, слизнувший с меча каплю крови убитого им дракона, обретает волшебный дар понимать шум листвы и пение птиц; эти звуки оказываются вещами: они предсказывают герою его будущее¹. Кстати, именно на эту вагне-

¹ Ср. у ранней Ахматовой: «Ты уже не понимаешь пенья птиц» («Я пришла тебя сменить, сестра...»), — и у поздней: «А голос ветра был понятен мне» («Ива», 1940).

ровскую сцену, по ходу которой Зигфрид убивает предателя — нибелунга Миме, Ахматова указала как на памятное впечатление своей юности в отвергнутом, но оставленном в примечании варианте строк из поэмы «Путем всея земли»; в машинописи (ГПБ) к строкам «И вот уже Крыма/Темнеет гряда» дана авторская сноска:

Было

И карлика Мимэ
Торчит борода.

Впрочем, природа говорит человеческими голосами в сказках самого разного происхождения, и вопрос об источниках волшебной атмосферы, окружающей у Ахматовой процессы звучания и слышания, должен рассматриваться отдельно¹.

Важно, что эта атмосфера присутствует уже в раннем периоде ахматовского творчества, хотя и в неявном виде. Волшебные свойства звука замаскированы, прикрыты прозаической бытовой обстановкой: скрипки разговаривают с героиней над блюдом с устрицами во льду; колокол вещает в то время, как «за окном со свечками народ/Неспешно шел»; тополя говорят человеческим голосом после

¹ Заметим все же попутно, что строки «И снова голосом серебряным олень/В зверинце говорит о северном сиянье» («Он длится без конца — янтарный, тяжкий день!..», 1913), видимо, связаны со сказками Андерсена. Мы не касаемся упоминания в ранних стихах пения мифологических птиц — Гамаюна («Я смертельна для тех, кто нежен и юн...», 1910) и Сирина («Ты поверь, не змеиное острое жало...», 1912) ввиду очевидной подражательности названных стихотворений. Эти имена, часто мелькавшие в стихах поэтов «серебряного века», более в ахматовской поэзии не встречаются, однако близкие им — Алконост и Феникс — позже по одному разу упомянуты; первое в шутовском контексте, в альбомной записи (1922?), адресованной руководителю издательства «Алконост» С. М. Алянскому:

Хорошо поют синицы,
У павлина яркий хвост,
Но милее нету птицы
Вашей славной «Алконост», —

второе же — в контексте стоически-трагедийном:

А Муза и глохла и слепла,
В земле истлевала зерном,
Чтоб после, как Феникс из пепла,
В эфире восстать голубом.

(«Забудут? — вот чем удивили!..», 1957)

того, как муж героини находит на камине свою трубку и уходит на ночную работу; непривычная еще для поэзии иволга осуждает рутину петроградских развлечений. Собственно, только ритм стиха и виртуозное размещение «разновысоких» слов внутри того, что Ю. Н. Тынянов называл «теснотой стихового ряда», спасает это исключительно смелое смешение сказки с житейской былью от комизма.

В поздних же стихах покров, сотканный из прозаически-бытовых деталей, или становится прозрачным, или вовсе сдергивается с ситуаций звучания и слышания, и потому последние отчетливо обнаруживают свою чудесную природу:

И, как всегда бывает в дни разрыва,
К нам *постучался призрак первых дней*,
И ворвалась серебряная ива
Седым великолепием ветвей.

Нам, иступленным, горьким и надменным,
Не смеющим глаза поднять с земли,
Запела птица голосом блаженным
О том, как мы друг друга берегли.

Чем обобщеннее значение звука, тем ярче выступают его волшебные свойства, например причастность к таким сугубо волшебным операциям, как метаморфозы. Если у ранней Ахматовой «над ребятами стонут солдатки», то у поздней — «*прикинувшись солдаткой*, выло горе». Сходным образом ведет себя и Ленинградская симфония Шостаковича, звуки которой таят в себе неизмеримо больше того, что написано в нотах:

А за мною, тайной сверкая
И назвавши себя «Седьмая»,
На неслышанный мчалась пир,
Притворившись нотной тетрадкой,
Знаменитая ленинградка
Возвращалась в родной эфир.

(«Поэма без героя»)

Если в раннем стихотворении «женский голос, крип-
лый и задорный, / Не поет — кричит, кричит» и тембро-
вым эффектом его воздействие на слух ограничивается,
то в позднем:

Женский голос, как ветер, несется,
Черным кажется, влажным, ночным,
И чего на лету ни коснется —
Все становится сразу иным.

(«Слушая пение», 1961)

Однако возможность волшебного преображать мир не является прерогативой музыкального звука. Двадцатью с лишним годами раньше Ахматова приписала эту же возможность звукам стихов:

Как в стихах твоих крепчали звуки,
Новые роились голоса...

<...>

Все, чего касался ты, казалось
Не таким, как было до тех пор...

(«Маяковский в 1913 году», 1940)

Заметим, однако, что и в ранней и в поздней поэзии Ахматовой волшебной атмосферой окружаются некоторые вполне реальные (не теряющие, впрочем, от этого ни удивительности, ни — в ряде случаев — загадочности) свойства звука.

Главному из них — способности звука быть многоролевым участником творческого процесса — мы в дальнейшем уделим особое внимание, а пока остановимся на двух других.

Во-первых, речь идет о такой общеизвестной способности звука (в данном случае неречевого), как способность нести информацию. Информационная насыщенность звучания — явление настолько всем привычное, что необходимо истинно поэтический взгляд на это явление, дабы увидеть в нем чудо. Всякий звук несет в себе сообщение, хотя бы о своем источнике (в терминах семиотики: всякий звук есть знак, хотя бы индекс) — эта азбучная истина под пером Ахматовой оказывается поразительно многогранной и сверкающей самыми разнообразными оттенками. Вслушивание ахматовской героини в звучащий мир никогда не ограничивается чисто эстетическим аспектом, так сказать, слуховым любованием. Это всегда вслушивание в смысл звучания, в значение звука. Звук может обладать как весьма поверхностным значением (скажем, всего лишь информация о каком-либо предмете бытковой обстановки), так и весьма глубинным (звук, например, может нести информацию об исторической эпохе,

быть, по выражению О. Мандельштама, «шумом времени»), но бессодержательным, ничего не означающим звук в поэзии Ахматовой быть не может. Потому эта поэзия и не знает неопределенных звуков. Значение звука может быть скрыто («И звуки как тайные знаки...»), оно может быть нераспознано, как неразгаданным современниками событий, описанных в первой части «Поэмы без героя», остался звук, предупреждающий о грядущих катаклизмах:

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 тонул¹, —

однако оно, значение, всегда есть.

Даже в обыденном сознании способность неречевого звука нести сообщение вызывает ассоциации с речью. Поэтическому воображению достаточно сделать один шаг, чтобы физическое неречевое звучание превратилось в речь, и притом часто в прямую речь, с которой обращаются к ахматовской героине, например, скрипки («Вечером»), тополя («Сероглазый король»), колокола («Уложила сыночка кудрявого...»), часы («На стеклах нарастает лед...»). Следующий шаг — превращение в речь метафизических звучаний, причем порой тоже в прямую речь (ср. «шепоток беды» в стихотворении «От тебя я сердце скрыла...» и в «Поэме без героя» «говорит сама Тишина»).

Звучание, воспринятое поэтом как речь, может быть невнятно слуху: «Свое бормотали арыки». Тогда оно уподобляется речи на чужом языке: «Арык на местном языке, / Сегодня пущенный лепечет»; «Для меня комаровские сосны / На своих языках говорят». Смысл такой речи неясен, но он в ней безусловно есть.

Смысл есть и в немзыкальных звуках, услышанных как музыкальные, в частности, как песня:

И поет, поет постылый
Бубенец нижегородский

¹ По поводу этих строк Т. В. Цивьян замечает: «Основной упрек Поэмы в том, что будущее не было услышано» (с. 195).

Незатейливую песню
О моем веселье горьком.

(«Столько раз я проклинала...», 1915)

И скорбную песню разлуки
Паровозные пели гудки.

(«Реквием»)

Пение у Ахматовой тоже часто приравнивается к речи: оно несет сообщение о чем-то, хотя содержание сообщения может быть скрыто: «Бывало я с утра молчу/О том, что сон мне пел». В этом контексте естественно, что музыка «сама со мною говорит», ибо с ахматовской героиней говорят едва ли не любые услышанные ею звучания. Потому можно сказать, что поэтический мир Ахматовой наполнен не просто звучаниями, но *голосами*, о чем-то говорящими или поющими, а также рыдающими, стонущими или вопящими, но всегда — о чем-то. Читатель избавит нас от необходимости многочисленными примерами иллюстрировать очевидный факт: *голос* — одно из любимейших слов в поэтическом словаре Ахматовой. Это лишнее подтверждение тому, что звук ценится Ахматовой во многом за его, если воспользоваться словом Мандельштама, сообщительность, за его способность сказать нечто о жизни, о ее внешности и сущности.

Другое реальное свойство звука, обретающее у Ахматовой оттенок колдовства, не менее общеизвестно, чем предыдущее, хотя, надо признать, менее понятно. Речь идет о взаимоотношениях звука с человеческой памятью, о способности звука, с одной стороны, прочно запечатлеваться в ней, а с другой — активизировать ее работу, заставляя вспоминать то, что, казалось бы, напрочь забыто. Ясно, что без способности нести информацию, быть обобщающим знаком иногда весьма многосложных ситуаций звук не мог бы вступать с памятью в названные отношения.

Тема памяти, как известно, одна из ключевых в творчестве Ахматовой, особенно в позднем периоде, и она тесно связана с темой звука. Но уже в 1910-х годах Ахматова написала строку, из которой можно было бы при желании заключить, что функция человеческого слуха — не звуковосприятие, а запоминание: «Все я запомнила чутким слухом». В ранних же стихах значение звука

нередко сводится к воскрешению прошлого: «Шелестит о прошлом старый дуб» (1911); «На дороге бубенец зазвякал — /Памятен нам этот легкий звук»¹ («Каждый день по-новому тревожен...», 1913). В поздних же связь звука и памяти явно крепнет. Мучительное воспоминание, от которого хочется избавиться, включает в себя звуки:

Злая память никак не истратит:
Набок сбившийся куполок,
Грай вороний, и вопль паровоза...

(«Мартовская элегия», 1960)

Но и страх утраты памяти — это прежде всего страх забвения звуков:

Затем, что и в смерти блаженной боюсь
Забыть гроыхание «черных марусь»,
Забыть, как постылая хлопала дверь
И выла старуха, как раненый зверь.

(«Реквием»)

Волшебство звука не только в том, что он обобщает в себе жизненную ситуацию, как бы впитывает ее в себя, но и в том, что длительно сохраняет ее, оберегая от разрушения временем. Как указывает Т. В. Цивьян, «ситуация опознается и восстанавливается (в данном семантическом пространстве — вспоминается) по слуху: „Услышишь гром и вспомнишь обо мне“; „И помнит Рогачевское шоссе/Разбойный посвист молодого Блока“...» (с. 179). В неподвластности звука бегу времени — высоко ценяемая Ахматовой надежность, надежность верного свидетеля:

От дома того — ни щепки,
Та вырублена аллея,
Давно опочили в музее
Те шляпы и башмачки.

<...>

Зачем же зовешь к ответу?

Свидетелей знаю твоих:

То Павловского вокзала

Раскаленный музыкой купол

И водопад белогривый

У Баболовского дворца.

(Из цикла «Юность», 1940)

¹ Возможно, отсылка к строкам Блока: «Бубенчик под дугой лепечет/О том, что счастье прошло».

Несмотря на сугубо зрительное описание второго «свидетеля», он, как и первый, для Ахматовой звучащий: «У Пушкина я слышу царскосельские водопады («сии живые воды»), конец которых еще застала я» (II, с. 256). Слыша звук водопадов в стихах Пушкина, Ахматова, разумеется, не могла не слышать его в собственных стихах. Звук — свидетель юности Ахматовой, свидетель и юности Пушкина. Звук — поистине волшебный долгожитель:

И столетие мы лелеем
Еле слышный шелест шагов.
(«Смуглый отрок бродил по аллеям...», 1911)

Так, сливаясь с темой памяти, тема звука неизбежно вступает в связь и с не менее важной для Ахматовой темой времени. И в этом переплетении среди многообразных звучащих феноменов все более важную роль начинает играть искусство звука — музыка, о которой пора говорить особо.

3

«Тень музыки...»

«Появление музыки как самостоятельной и особой темы в поэзии Ахматовой, — отмечает Т. В. Цивьян, — можно отнести к концу 30-х — началу 40-х годов. <...> Ахматова написала всего несколько стихотворений о музыке. <...> Описаний музыкальных произведений в ее поэзии нет» (с. 183, 190).

Действительно, в раннем периоде само слово музыка появляется лишь в одном тексте («Вечером»), музыкальные звучания упоминаются скупо и, как уже отмечалось, в основном связываются с окружающей героиню бытовой реальностью. «Отталкивание от символизма» — неполное, но достаточное объяснение этому. Однако и в позднем периоде, если не считать «Поэмы без героя» (ее связям с музыкой будет посвящен следующий очерк) и нескольких стихотворений, в которых музыка выступает

основным или во всяком случае важным действующим лицом (их рассмотрение пока отложим), упоминания музыки в ахматовских стихах остаются достаточно редкими, беглыми и далеко не всегда проясненными контекстом. Вместе с тем в ряде текстов, вообще не упоминающих музыку, можно уловить намек на отдаленную связь их с теми или иными музыкальными произведениями¹. «Тень музыки мелькнула по стене» — эта ахматовская строка может служить лучшей характеристикой для, так сказать, обычного поведения музыки в ахматовской поэзии. Музыка не столько является, сколько отбрасывает мимолетную тень на сказанное в стихах, то более прозрачную, то более плотную.

Первое же встречающееся в позднем периоде упоминание музыки включает ее в тематический комплекс «память — время»:

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

(«Тот город, мной любимый с детства...», 1929)

Дым и звучание скрипки отсылают к раннему стихотворению «Вечером» («А скорбных скрипок голоса / Поют за стелющимся дымом»). К тому же голос скрипки, столь часто звучавший в стихах Блока и Анненского, воскрешает атмосферу «серебряного века», память о котором может быть связана и с определенным музыкальным сочинением:

Опять проходит полонез Шопена.
О, боже мой! — как много вееров,
И глаз потупленных, и нежных ртов,
Но как близка, как шелестит измена.
Тень музыки мелькнула по стене,
Но прозелени лунной не задела.
О, сколько раз вот здесь я холодела
И кто-то страшный мне кивал в окне.
.....
И как ужасен взор безносых статуй,
Но уходи, и за меня не ратуй,
И не молись так горько обо мне.
.....

¹ Предлагаемые ниже разгадки таких намеков в большинстве своем не более чем гипотезы.

И голос из тринадцатого года
Опять кричит: я здесь, я снова твой...
Мне ни к чему ни слава, ни свобода,
Я слишком знаю... но молчит природа,
И сыростью пахнуло гробовой.

(1958)

Не тот же ли самый голос слышит ахматовская героиня в неназванной музыке из чернового наброска 1965 года?

Я у музыки прошу
Пощады в день осенний,
Чтоб в ней не слышался опять
Тот голос — страшной тени.

Если так, то неназванная музыка — полонез Шопена. Какой-либо из полонезов Шопена мог быть реальным музыкальным впечатлением Ахматовой 1913 года, однако возможно и воздействие популярной легенды о сочинении Шопеном полонеза *As-dur*, согласно которой композитор будто бы увидел вокруг себя торжественное шествие кавалеров и дам былых времен (ср. «как много вееров...»). В этом случае тень шопеновского полонеза падает и на стихотворение «Летний сад», пронизанное воспоминанием о той же ушедшей эпохе:

И замертво спят сотни тысяч шагов
Врагов и друзей, друзей и врагов.

А шествию теней не видно конца
От вазы гранитной до двери дворца.

У цитированного чернового наброска 1965 года есть вариант с примечательным продолжением:

Музыка могла б мне дать
Пощаду в день осенний,
Чтоб в ней не слышался опять
Тот вопль — ушедшей тени,
.....
Чтоб я могла по ней пройти,
Как по...

Очевидно, что поэт собирается сравнить музыку с чем-то вроде моста, перекинутого над бездной ушедшего времени.

Следует оговорить, что само по себе соединение темы музыки с темой памяти никак нельзя считать художествен-

ным открытием Ахматовой. Это традиционнейший для поэзии тематический комплекс. Русская поэзия, в частности, не уставала воспевать способность музыки воскрешать в памяти прошлое, начиная с державинской «Арфы» и до стихотворения Блока, где этой способности дана чеканная формула:

Под звуки прошлое встает
И близким кажется и ясным:
То для меня мечта поет,
То веет таинством прекрасным.

Присоединяясь к этой традиции, Ахматова, однако, вносит в нее свои акценты. Во-первых, таинство музыкального воскрешения прошлого не выглядит у Ахматовой столь уж прекрасным. Поэтическая традиция велит благословлять музыку за вызванные ею воспоминания: они, как правило, согревают душу теплом былого. Даже если они мучительны, как в пушкинском «Не пой, красавица, при мне...», то эта мучительность несет в себе сладостный привкус. Элегическая дымка лишает пережитую некогда боль прежней остроты.

Вот этой элегической дымки, как правило, нет у Ахматовой. Возрождаемое музыкой прошлое встает с поразительной отчетливостью и не только воскрешает прежние боли, но и приносит новую — боль безнадежной утраты. Встреча с прошлым далеко не всегда желанна:

В прошлое пути давно закрыты,
И на что мне прошлое теперь?
Что там? — окровавленные плиты,
Или замурованная дверь,
Или эхо, что еще не может
Замолчать, хотя я так прошу...
С этим эхом приключилось то же,
Что и с тем, что в сердце я ношу.

(«Эхо», 1960)

Приходится просить замолчать эхо, просить пощады у музыки, которая в данных контекстах то же, что и «злая память» в «Мартовской элегии».

Неслучайно, видимо, в союз музыки и памяти почти постоянно вмещивается тема смерти. «О невозвратимом» играет «скрипач *безносый*»; полонез Шопена оживляет «взор *безносых* статуй». Статуи, конечно, лишились носов в результате разрушений, наносимых временем,

но надо помнить и о «Девке *Безносой*» из «Реквиема» — о самой Смерти. Стихотворение, открывающееся строкой «Опять проходит полонез Шопена», завершается словами: «И сыростью пахнуло гробовой».

У темы музыки и темы смерти в поэзии Ахматовой возникают сложные отношения. С одной стороны, как уже говорилось, смерть связана с беззвучием, которое в поздней ахматовской поэзии часто олицетворяет зима¹. Работа над строкой «Я притворюсь беззвучною зимой» («Надпись на книге», 1959) шла таким образом: «Я притворюсь беззвучною [и смертью] и зимой». Зимой — «Безмолвна песня, музыка нема» («В Выборге», 1964); зимой — «безмолвствуют водопады» («Поэма без героя»), всегда звучащие в Царском Селе. С другой же стороны, музыка, оказываясь спутницей и предвестницей смерти, освобождает зиму от молчания:

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

Сходное противоречие наблюдаем и в других стихах. С одной стороны, реально звучащая оперная ария («Фауст», Ш. Гуно) противостоит надвигающейся смерти:

Там оперный еще томится Зибель
И заклинает милые цветы,
А здесь уже вошла хозяйкой — гибель,
И эта гибель — это тоже ты.

С другой же стороны, наиболее подробно описанное Ахматовой музыкальное звучание (услышанное во сне) является призыванием музыкой смерти:

И выли трубы, зазывая смерть,
Пред смертью смычки благоговели,
Когда какой-то странный инструмент
Предупредил, и женский голос сразу
Ответствовал, и я тогда проснулась.

(«И очертанья Фауста вдали...», 1945)

¹ Любопытно, что в раннем периоде именно «морозный воздух/ Так каждый звук лелеял и хранил,/ Что мнилось мне: молчанья не бывает».

Вместе с тем музыка, кажется, обещает бессмертие или превращает смерть в бессмертие:

И такая могучая сила
Зачарованный голос влечет,
Будто там впереди не могила,
А таинственной лестницы взлет.

(«Слушая пение», 1961)

Словом, над взаимоотношениями музыки и смерти в поэзии Ахматовой как будто повисает вопросительный знак, подобный тому, каким завершила Ахматова драматический диалог своих неназванных героев:

Первый:

Мы запретное вкусили знание,
И в бездонных пропастях сознания
Чем прозрачней, тем страшнее зданья,
И уже сквозит последний час...

Второй:

И уже грохочет дальний гром...
А та, кого мы музыкой зовем
За неимением лучшего названья,
Спасет ли нас?

(Из пьесы «Пролог», 1946)¹

Возвращаясь к слиянию тем музыки и памяти, отметим и другой ахматовский акцент на этом традиционно-поэтическом контрапункте. В способности возвращать прошлое Ахматова, как никто до нее, акцентирует особые отношения музыки со временем. Реальное время необратимо и неповторимо:

¹ Переключка последних слов с заключительной строкой стихотворения Мандельштама «Пешеход» («Но музыка от бездны не спасет!»), полемизирующего с символистским мировоззрением, неоднократно привлекала внимание исследователей. См., в частности, цит. соч. Т. В. Цивьян, с. 186. Попутно заметим, что вывод: «В семантическую систему поздней Ахматовой музыка входит как особая сакральная сфера, связанная с переходом в иной мир и со спасением в широком и религиозном смысле» (там же, с. 183, со ссылкой на строку «Реквиема» — «Хор ангелов великий час восславил»), — кажется нам, в силу изложенного, слишком узким в своей первой части (музыка не всегда несет признак сакральности) и слишком категоричным — в последней (музыка — не гарантия спасения).

Но как нам быть с тем ужасом, который
Был бегом времени когда-то наречен?

(«Что войны, что чума? Конец им виден скорый...», 1962)

Это безостановочный бег в одном направлении. Возвращая прошлое, музыка совершает движение в обратном ходу времени направлению; происходит чудо: скрипач играет «о невозвратимом». Более того, будучи способным к неоднократному воспроизведению, музыкальное сочинение, запечатлевшее (хотя бы субъективно — для данного слушателя) тот или иной отрезок времени, повторяет его при каждом новом своем звучании: обратим внимание, что полонез Шопена звучит явно не в первый раз — «Опять проходит полонез Шопена», к тому же — «чтоб мне не слышать в ней *опять*...» или «мы с тобой в Адажио Вивальди/Встретимся *опять*» («Ночное посещение», 1963). Бег времени, таким образом, останавливается музыкой.

Неизвестно, знала ли Ахматова слова Стравинского о том, что феномен музыки дан человеку для упорядочивания своих отношений со временем¹, но можно думать, что эти слова пришлись бы ей по вкусу.

Неизвестно также, знала ли Ахматова о реальной композиторской возможности заставить поток звуков течь в обратном времени, о так называемом ракоходе. Но именно в тот период, когда ракоходные построения активно занимали композиторские умы (помимо творчества композиторов нововенской школы не забудем о «Ludus Tonalis» Хиндемита, где постлюдия является ракоходным обращением прелюдии), Ахматова создает беспрецедентную в русской поэзии «ракоходную» поэму, в которой действие разворачивается в обратном времени², — «Путем вся земли». Напомним, что путешествие героини из настоящего в прошлое направляется призывающим ее «чистейшим звуком», а на самом замысле поэмы ясно просматривается тень оперы Н. А. Римского-Корсакова.

¹ См.: Стравинский Игорь. Хроника моей жизни. Л., 1963. С. 99.

² Подробнее о времени в поэтическом мире Ахматовой см.: Verheul Kees. The Theme of Time in the Poetry of Anna Ahmatova. The Hague-Paris, 1971.

Укажем другие «музыкальные тени», лежащие на ахматовскую поэзию. Как уже упоминалось, в той же поэме в примечании есть отсылка к вагнеровскому «Зигфриду». Это не единственная тень музыки Вагнера в ахматовских стихах.

Не прислал ли лебедя за мною,
Или лодку, или черный плот?

(1936)

Лебедь у Ахматовой прочно связан с Царским Селом¹, но прислать лебедя за героиней, причем не как вестника, а как (позволим себе прозаизм) транспортное средство, может только один персонаж — лучезарный рыцарь Лоэнгрин из одноименной оперы Вагнера.

В стихах 1944 года:

De profundis... Мое поколенье
Мало меду вкусило. И вот
*Только ветер гудит в отдаленье,
Только память о мертвых поет,*—

две последние строки анафорой и упоминанием ветра и мертвых заставляют вспомнить обращение Марфы к Андрею Хованскому в четвертом действии «Хованщины» Мусоргского:

Гордый батя твой убит, казнен изменой,
И грешный труп его лежит непогребенный;
*Только ветер вольный по-над ним гуляет,
Только зверь досужий окрест бати ходит...*

А. А. Гозенпуд сообщал нам, что в его беседах с А. А. Ахматовой «Хованщина» фигурировала как одна из наиболее ценимых ею опер. Вряд ли при этом героиня Мусоргского Марфа (одним из прототипов которой послужила боярыня Морозова — с ней Ахматова дважды сравнивала себя в стихах), сочетающая в себе пророческий дар и религиозную истовость со страстной влюбленностью, могла бы оставить Ахматову безучастной.

Думается, что то же четвертое действие «Хованщины» сказало и на другом ахматовском тексте. Истошный хор стрелецких жен в сцене приготовления к казни стрель-

¹ См.: Виленкин В. Цит. соч. С. 191.

цов на Красной площади — замечательное воплощение Мусоргским простонародного «бабьего воя» — отозвался, на наш взгляд, в строках «Реквиема»:

Буду я, как стрелецкие женки,
Под Кремлевскими башнями выть.

Более сомнительным выглядит предположение о том, что на ряд текстов, упоминающих русалку и мельницу, повлияло впечатление от оперы Даргомыжского. Скорее речь должна идти о реминисценциях пушкинской «Русалки» (см.: «Мне больше ног моих не надо...», 1911; «Я пришла сюда, бездельница...», 1911; первая строфа из «А, ты думал — я тоже такая...», 1921).

Зато отчетливо вырисовывается в ряде ахматовских текстов тень оперы Глюка «Орфей и Эвридика», постановка которой Мейерхольдом в 1911 году отразилась в ряде стихотворений Мандельштама (в первую очередь — «Чуть мерцает призрачная сцена...»). Очевидно, что в строках из посвященного Мандельштаму стихотворения Ахматовой «Я над ними склонюсь, как над чашей...»:

Это кружатся Эвридики,
Бык Европу везет по волнам, —

речь идет о двух художественных памятниках «окровавленной юности нашей» — о мейерхольдовской постановке оперы Глюка и о картине В. Серова «Похищение Европы». Опера Глюка, в которой звучит хор блаженных теней на Елисейских полях, намеком упомянута и в «Последней» из четырех «Песенок» 1943—1964 годов:

Занавес неподнятый¹,
Хоровод теней, —
Оттого и отнятый
Был мне всех родней.

Наконец, не исключено, что в строках из стихотворения «Памяти Михаила Булгакова»:

Лишь голос мой, как флейта, прозвучит
И на твоей безмолвной тризне, —

¹ В постановке Мейерхольда ряд вокальных эпизодов исполнялся в духе концертных номеров — на авансцене перед опущенным занавесом (см.: Рудницкий К. Мейерхольд. М., 1981. С. 181).

содержится отсылка к знаменитому флейтовому соло из «Орфея» (так называемая «Мелодия» Глюка), звучащему как раз в тот момент, когда перед Орфеем распахиваются врата загробного мира.

«Тень музыки», как видим, в ахматовских стихах отчасти таинственна, как, собственно, и положено тени. Таинственность сохраняет она и в тех немногих случаях, когда ее источник — музыкальное сочинение — назван по имени. Так в поэме «Путем всея земли» читаем:

И красная глина,
И яблочный сад...
О Salve, Regina! —
Пылает закат.

В комментариях к новейшему изданию сочинений Ахматовой В. А. Черных пишет: «О Salve, Regina! (О здравствуй, Царица! — лат.) — Ср. ожидание царевича героиней поэмы „У самого моря“» (II, с. 443). Сравнить, однако, бесполезно: вполне русский царевич из поэмы «У самого моря», даже превратившись в закат, вряд ли стал бы приветствовать китежанку из «Путем всея земли» по латыни — католическим гимном, обращенным к тому же не к земной, а к небесной царице — к Деве Марии. Неизмеримо ближе к истине В. Н. Топоров, угадавший здесь отсылку к музыкальному произведению¹. Однако его предположение о том, что имеется в виду мотет Э. Т. А. Гофмана, сочиненный на канонический текст католической молитвы в 1808 году, кажется сомнительным, если вспомнить, что в 1915 году на тот же текст «Salve, Regina» написал музыку для голоса с фортепиано Артур Лурье (католик по вероисповеданию). Таким образом, закат звучит для героини ахматовской поэмы музыкой, сочиненной ближайшим в те годы другом автора. Ссылка на музыку, следовательно, уточняет время и место действия, тая в себе указание на конкретный автобиографический эпизод².

Пожалуй, самое откровенное упоминание определенного музыкального сочинения, почти не несущее в себе загадки, возникает в сравнении, которое — согласимся

¹ См.: Топоров В. Н. Ахматова и Блок. С. 178.

² Существует другой вариант строки «О Salve, Regina!», дающий закату не звуковую, а цветовую характеристику: «Из аквамарины».

с Я. М. Платеком — «только под пером Ахматовой не выглядит трюизмом»¹:

Из перламутра и агата,
Из задымленного стекла,
Так неожиданно покато
И так торжественно плыла,
Как будто «Лунная соната»
Нам сразу путь пересекла.

(«Явление луны», 1944)

Видимо, это и впрямь на поверхности лежащее — обусловленное скорее названием, чем сутью музыки — сравнение вызвано в данном случае тем, что стихи обращены к композитору (А. Козловскому), герою ряда стихотворений, написанных Ахматовой в Ташкенте, в атмосфере, о которой лучше всего говорят такие строки, как «В ту ночь мы сошли друг от друга с ума» и «Мы музыкою бредим...».

Гораздо интереснее обстоит дело с другой бетховенской сонатой, «имя» которой Ахматова то открывала читателю, то скрывала от него. В окончательном варианте стихотворение «Зов» (1963, из цикла «Полночные стихи») выглядит так:

В которую-то из сонат
Тебя я спрячу осторожно.
О! как ты позовешь тревожно,
Непоправимо виноват
В том, что приблизился ко мне
Хотя бы на одно мгновенье...
Твоя мечта — исчезновенье,
Где смерть лишь жертва тишине.

В первой публикации начальные строки читались:

И в предпоследней из сонат
Тебя я скрyla осторожно.

Имелся также эпиграф: «Ариозо доленте» — и подстрочное разъяснение: «Название предпоследней сонаты Бетховена»². В рукописи сборника «Бег времени» эпиграф был

¹ Платек Я. Подслушать у музыки... // Муз. жизнь. 1986. № 13. С. 18.

² Разъяснение (ахматовское ли?) неточное. Соната Бетховена № 31 названия не имеет. *Arioso dolente* — ремарка, обозначающая одну из тем третьей части сонаты.

выписан более профессионально: «*Arioso dolente*. Бетховен, ор. 110», а слова «В которую-то» исправлены на «И в предпоследней». Тем не менее в печатном тексте «Бега времени» (последнего прижизненного сборника Ахматовой) эпитаф снят и соната остается неизвестно чьей и «которой-то».

Трудно угадать логику этих авторских колебаний. То ли на итоговом решении сказалось характерное для поэтики поздней Ахматовой избегание прямых названий (впрочем, в тех же «Полночных стихах» фигурирует *Adagio* Вивальди, правда, неясно, какое именно), то ли Ахматова опасалась, что в стихах станут искать иллюстрации к музыке.

Во всяком случае, результат — вполне в духе поздней Ахматовой — двойся: читателю и неизвестно, о какой музыке идет речь, и вместе с тем наверняка известно, что эпитафом к «Зову» является тема из третьей части 31-й сонаты Бетховена.

Дополнительный свет на этот эпитаф проливают воспоминания В. Я. Виленкина: «С музыкой, которая однажды попадала в ее стихи, Анна Андреевна вообще потом не расставалась. За пластинкой с записью предпоследней фортепианной сонаты Бетховена, ор. 110, она как-то заехала ко мне в час ночи, по дороге домой откуда-то из гостей... Это было после ее встречи с Г. Г. Нейгаузом, который рассказал ей «все об этой сонате» и произвел на нее большое впечатление своей игрой»¹. Из этого сообщения можно понять, что сочинение «Зова» предшествовало беседе с Нейгаузом. Однако, видимо, мемуарист не совсем точно выразился: «Зов» датируется 1963 годом, к этому времени Г. Г. Нейгауз уже несколько лет из-за болезни руки не играл даже дома, даже для себя, а потому вряд ли мог произвести на Ахматову «впечатление своей игрой». Скорее всего беседа, в которой Нейгауз рассказал Ахматовой «все» о 31-й сонате (и, надо думать, сопровождал рассказ игрой), состоялась раньше (видимо, не позднее 1959 года). Таким образом, можно считать, что эпитаф к «Зову» связан с нейгаузовским исполнением предпоследней сонаты Бетховена и с его комментариями.

У нас есть счастливая возможность узнать хотя бы

¹ Виленкин В. Цит. соч. С. 66—67.

часть из «всего», рассказанного музыкантом поэту. Дело в том, что свое понимание сонаты, ор. 110, Нейгауз еще с 1930-х годов неоднократно излагал ученикам и другим собеседникам¹, а затем зафиксировал его в автобиографической книге «Воспоминания и размышления»². Если Нейгауз излагал Ахматовой свои соображения о сонате, так сказать, «близко к тексту», то нетрудно угадать, какие именно из них могли особо заинтересовать поэта.

«Что может быть правдивее той смены душевных состояний, психической (тайнописи) криптограммы, о которой повествует эта соната?»

Уже здесь появляются слова, весьма близкие поздней Ахматовой — ср. в «Поэме без героя»:

Не боюсь ни смерти, ни срама —
Это тайнопись, криптограмма...

«Первая часть — *Moderato cantabile* (почти *andante*) *con amabilità* — приветливо, благожелательно, дружелюбно, любезно (дословно), прибавим еще: с нежной заботливостью, как бы закутывающей слушателя во что-то мягкое и теплое, погружающей его в море душевной чистоты...»

Можно ли найти более подходящую музыку, чтобы «спрятать осторожно» в нее высшую ценность лирики — «тебя»?³

«...И душа, и музыка пребывают в состоянии «неустойчивого равновесия»... и, как всякая неустойчивость, она чревата будущим (это чувствуется с самого начала), и каким будущим!»

¹ Ср.: Вильмонт Н. Борис Пастернак и Генрих Нейгауз // Муз. жизнь. 1987. № 13. С. 15.

² Все приводимые далее высказывания Г. Г. Нейгауза цитируются по посмертно изданной книге: Нейгауз Г. Г. Размышления, воспоминания и дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. С. 60—64 и 444—445. Впервые размышления Нейгауза о сонате Бетховена, ор. 110, были опубликованы при жизни автора: Нейгауз Г. О последних сонатах Бетховена // Сов. музыка. 1963. № 4.

³ Напомним, что еще в ранней ахматовской лирике музыка была местом тайного пребывания героя: «С первым звуком, слетевшим с рояля, / Я шепчу тебе: «Здравствуй, князь». / Это ты, веселя и печалю, / Надо мною стоишь, наклонясь» (1917). Ср. «Ночное посещение» (1963), где музыка становится местом свидания: «Не на листопадовом асфальте / Будешь долго ждать. / Мы с тобой в Адажио Вивальди / Встретимся опять».

Автор строк «Как в прошедшем грядущее зреет» и «Жил какой-то будущий гул» вряд ли мог незаинтересованно внимать рассказу о музыке, разворачивающейся в будущем времени.

Нейгауз переходит ко второй части: «...вот в трио... как будто канатный плясун танцует над площадью, наполненной народом...»

Могла ли не вспомнить Ахматова героиню своего раннего стихотворения («Меня покинул в новолунье...», 1911), пляшущую на канате под красным китайским зонтиком и в башмачках, натертых мелом:

Оркестр веселое играет,
И улыбаются уста.
Но сердце знает, сердце знает,
Что ложа пятая пуста!

Нейгауз (о третьей части): «Наступает одиночество: гениальная импровизация, исполненная смутных поисков, нерешительности, сменяющихся гармоний с рождающимися и потухающими обрывками чудесных речитативов; вскоре мысль и чувство кристаллизуются: раздается скорбный голос — *Arioso dolente* (as-moll), жалобная песня. Антон Рубинштейн говорил, что даже в лучших операх мира вряд ли можно отыскать арию столь прекрасную, с такой силой и проникновенностью выражающую глубочайшую человеческую скорбь».

Именно эту «арию» поэт, чью музу Марина Цветаева назвала Музой Плача (Ахматова с этим согласилась), и берет эпиграфом к стихотворению «Зов».

О повторном проведении мелодии *Arioso dolente* Нейгауз говорит: «Трудно представить себе нечто более выразительное, сильнее захватывающее душу! На этот раз жалобная песня не только жалобная, она больная, мелодия ее... стала прерываться... слышится короткое болезненное дыхание...»

Не это ли звучание подсказало Ахматовой строку: «О! как ты позовешь тревожно»?

Нейгауз: «Жалобная песнь кончается *тихими* (курсив мой. — Б. К.) звуками... Музыка достигла такой бездны скорби, что, казалось бы, не только музыка, но и жизнь должна прекратиться, заглухнуть, все должно умереть...»

Ахматова: «Твоя мечта — исчезновенье, / Где смерть лишь жертва тишине».

«Зов», конечно, вовсе не иллюстрирует бетховенское *Allegro dolente*, но созвучность ахматовского стихотворения и бетховенской музыки (в нейгаузовском истолковании!), на наш взгляд, несомненна.

Дело, впрочем, не только в «Зове». С помощью нейгаузовских размышлений Ахматова могла услышать в предпоследней сонате Бетховена еще многое, резонирующее ее стихам и мыслям. Продолжим сравнения.

Нейгауз: «Душа уже ничего не чувствует, эмоции застыли, их сковывает ледяной холод. Что же осталось от жизни? Ничего, кроме холодного ума, способности мыслить. Только дух выживает в этих высотах, над которыми простирается звездный покров ночи и непомерной стужи...»

Ахматова: «Надо, чтоб душа окаменела, / Надо снова научиться жить» («Реквием»).

Нейгауз (о всей третьей части сонаты): «Дать на нескольких страницах такую «эмоциональную траекторию»: от бездны скорби, болезни до ликующей радости, победного жизнеутверждения — для этого надо было быть только Бетховеном!»

Ахматова:

Забудут? — вот чем удивили!
Меня забывали сто раз,
Сто раз я лежала в могиле,
Где, может быть, я и сейчас.
А Муза и глохла и слеpla,
В земле истлевала зерном,
Чтоб после, как Феникс из пепла.
В эфире восстать голубом.

(1957)

Словом, если Г. Г. Нейгауз рассказывал А. А. Ахматовой о 31-й сонате Бетховена примерно то, что он написал в своей книге (а вряд ли он мог излагать нечто принципиально иное), то можно с большой уверенностью предположить, что и в стихотворении «Пятая роза», говоря о «лучшей из сонат», Ахматова подразумевала именно сонату Бетховена, оп. 110.

Но, пожалуй, наиболее сложную загадку, связанную с «тенью музыки», содержит «одно из самых таинственных — как пишет В. Я. Виленкин — стихотворений Анны Ахматовой — третье из цикла «Полночные стихи», под названием «В зазеркалье». В автографе ЦГАЛИ ему

Отчетливые переключки: ну, *хоть меня, хоть с тобою — а может, это и не мы; помоложе, с красоткой — красotka очень молода; я весел — я щедро с ней делюсь цветами; вдруг: виденье гробовое — с каждым мигом нам страшней; незапный мрак — ужасное. Мы в адском круге; что-нибудь такое — что-то знаем,* — не могут, конечно, полностью раскрыть смысл действительно таинственного ахматовского стихотворения, но, как нам кажется, по крайней мере объясняют, почему красotka не из нашего столетья (она пришла сюда из музыки Моцарта, придуманной Пушкиным!), и к тому же вполне убеждают в оправданности заголовка «*Нечто музыкальное*».

Если для характеристики отсылок к музыке в других стихах мы воспользовались ахматовским выражением «*тень музыки*», то к данному случаю оно уже неприемлемо. Тень музыки Моцарта пала на пушкинские стихи, а они уже отбросили свою тень на ахматовские. Но у Ахматовой и для такого случая есть подходящее выражение: «*тень от тени*»¹.

Подобного рода «теневые» появления музыки в стихах Ахматовой можно истолковать двояко. С одной стороны, в них чувствуется некоторая робость поэта, словно опасющегося вступить с самостоятельным и неподвластным ему искусством в слишком тесный контакт. В воспоминаниях об О. Э. Мандельштаме Ахматова отметила: «В музыке О[сип] был как дома, а это крайне редкое свойство»². По-видимому, за собой такого свойства Ахматова не числила. Ощущение музыки как искусства отдельного и требующего особой компетентности сквозит и в прозаической записи о Шостаковиче: «Можно ли сделать такое со словом, что он делает с звуком?» (II, с. 258).

С другой же стороны, в ряде эпизодов, где возникает «*тень музыки*», нельзя не заметить весьма близких отношений ахматовской героини с этим искусством. Музыка — вернейшая подруга, не покидающая героиню в самых тяжких испытаниях:

Она одна со мною говорит,
Когда другие подойти боятся.

¹ «Отрывок» («Так вот где ты скитаться должна...»).

² Ахматова Анна. Листки из дневника // Юность. 1987. № 9. С. 72.

Когда последний друг отвел глаза,
Она была со мной в моей могиле...

Если Ахматова и не была в музыке «как дома», то в поэзии Ахматовой музыка порой выглядит вполне домашним атрибутом. В сонату Бетховена можно спрятать ценность, как в заветную настольную шкатулку¹, Чакону Баха можно позвать, как преданную служанку:

Полно мне леденеть от страха,
Лучше кликну Чакону Баха...

Однако у служанок и вернейших подруг не просят пощады. В таких текстах, как «Опять проходит полонез Шопена...», «И я у музыки прошу...», «А как музыка зазвучала...», в таких строках, как «И отбоя от музыки нет», «И такая могучая сила/Зачарованный голос несет» или — о голосе же — «Он несется, как вестник Божий,/Настигая нас вновь и вновь», — искусство звука предстает мощным и даже грозным властелином.

Выступление музыки в, казалось бы, взаимоисключающих ролях служанки и госпожи, нежной подружки и суровой властительницы отчасти объяснится, если рассмотреть тему музыки в связи с еще одной важнейшей ахматовской темой — темой творчества.

4

«Все победивший звук» и музыка

Тематический комплекс «музыка — поэзия и творческое вдохновение»² уже не раз привлекал внимание исследователей ахматовского творчества, отмечавших традиционность слияния этих тем и указывавших на его ближайшие источники. Так еще в 1922 году Артур Лурье

¹ Ср. пронциательное замечание Т. В. Цивьян о том, что музыка у Ахматовой, становясь особым пространством, «приобретает признаки глубины, объемности (и осязательности), протяженности» (с. 183).

² Топоров В. Н. Цит. соч. С. 173.

писал о сходстве описания творческих состояний у Пушкина, Блока и Ахматовой: «Для нас самым примечательным здесь является то, что как моменты творческого становления, так и высшие состояния творческого горения поэт выражает безотчетным устремлением к стихии музыки альной. Творческий экстаз у поэта всегда возникает и расцветает в духе музыки»¹.

Полстолетия спустя тот же тематический комплекс (разумеется, уже в других терминах) стал предметом пристального рассмотрения в работе Т. В. Цивьян «Ахматова и музыка», а также в кратком этюде В. Н. Топорова «Ахматова и Гофман» — приложении к книге того же автора «Ахматова и Блок»². О связи музыки с творческим процессом Ахматовой немало говорится и в эссе Я. М. Платека³.

Исследовательский интерес в данном случае направляется многочисленными прозаическими и поэтическими авторскими указаниями Ахматовой на связь музыкальных впечатлений с процессом рождения стиха — вплоть до небывало откровенного признания, сделанного в стихотворении «Поэт»:

Подумаешь, тоже работа, —
Беспечное это житье:
Подслушать у музыки что-то
И выдать шутя за свое.

Между тем, на наш взгляд, ахматовские высказывания о музыке, как в прозе, так и в стихах, отнюдь не столь прозрачны, как это может показаться, и взаимоотношения музыки, поэзии и творческого вдохновения в ахматовском понимании остаются еще не совсем проясненными. Не ставя задачу исчерпать до дна эту проблему (она, возможно, и не имеет дна: «Стихи эти были с подтекстом/Таким, что как в бездну глядишь...»), попробуем все же еще раз рассмотреть указанный выше темати-

¹ Лурье Артур. Голос поэта (Пушкин)// Орфей. Пб. 1922. Кн. 1. С. 45.

² В. Н. Топоров, считая, что тема музыки является одной из нитей, связующих поэзию Ахматовой с наследием Э. Т. А. Гофмана, провел ряд интересных параллелей между ахматовскими строками о творческом процессе поэта и высказываниями донны Анны из гофмановского «Дон-Жуана» о вдохновении музыканта.

³ Платек Я. Подслушать у музыки...//Муз. жизнь. 1986. № 12—14.

ческий комплекс, сочетая сделанные ранее исследовательские наблюдения с внимательным прочтением ахматовских текстов, и предложить несколько иные толкования некоторых из них — в сравнении с уже имеющимися.

Не подлежит сомнению, что Ахматова твердо убеждена в звуковой природе поэтического творчества¹. Слух и голос — два важнейших для нее инструмента творческой работы поэта.

Зарождение стиха начинается с вслушивания. То, во что вслушивается поэт, может быть названо по-разному. Обобщенный образ звучания, которому внимает поэтический слух, традиционен: это голос Музы. Вариантом того же звучания выступают неназванные голоса, являющиеся слуху поэта:

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

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

(1916)

В стихотворении «Творчество» очень сходно: «Неузнанных и пленных голосов / Мне чудятся и жалобы и стоны».

Напряженное вслушивание, чуткий слух нужны поэту не только потому, что «голос Музы еле слышный», но и для того, чтобы распознать в смутном звучании голоса Музы слова. При этом необходимо усилие, для начинающего поэта весьма нелегкое: в голосе Музы сплетаются звучания различного качества; слова в них неразличимы. Самое раннее подробное описание этого процесса находим в «Эпических мотивах»:

Однажды поздним летом иностранку
Я встретила в лукавый час зари,

<...>

Она со мной неспешно говорила,
И мне казалось, что вершины леса
Слегка шумят, или хрустит песок,

¹ Ср. в черновиках согласие с пушкинским сравнением поэта с эхом: «Себя считала неизменно эхом...»

Прежде всего заметим, что звучащий фон, обрисованный в первых строках, вбирает в себя важнейшие для поэзии Ахматовой звучания внешнего мира: *бой часов, гром, стон, шепот и звон*. Загадочный «все победивший звук» не может быть отождествлен ни с одним из этих звучаний. Разгадку его (напомним, что, по нашему убеждению, поэзия Ахматовой не знает неопределенных звуков) можно, думается, найти за пределами творчества Ахматовой, но в близкой ей системе теоретических рассуждений. В статье «Слово и культура» (первая публикация в 1921 году) О. Э. Мандельштам писал: «Стихотворение живо внутренним образом, тем звучащим слепком формы, который предваряет написанное стихотворение. Ни одного слова еще нет, а стихотворение уже звучит. Это звучит внутренний образ, это его осязает слух поэта»¹.

Ахматовский «все победивший звук», предшествующий появлению слов, по нашему мнению, не что иное, как тот же мандельштамовский «звучащий слепок формы» — внутренний образ стихотворения, явленный поэту в звуке. Близкий родственник этого «все победившего звука» — «какой-то легкий звук» из стихотворения «А в книгах я последнюю страницу...» (1943), где звук связан с таинственным профилем на стене. Биографический комментарий проясняет, что речь идет о профиле самой Ахматовой; следовательно, звук связан с образом поэта. О неназванном звуке сказано:

Причем одни его считают плачем,
Другие разбирают в нем слова.

Памятуя, что появлению слов в «Творчестве» предшествуют жалобы и стоны (а также, что Муза Ахматовой — Муза Плача), можно заключить, что и здесь «какой-то звук» имеет вполне определенное значение — это звучащий след поэтического творчества, оставшийся в тех стенах, что несут на себе изображение поэта.

Сходный смысл, думается, имеет и другой неназванный звук из позднего (1963) стихотворения «Все в Москве пропитано стихами...»:

¹ Мандельштам О. Слово и культура. С. 42.

Вы ж соединитесь тайным браком
С девственной горчайшей тишиной,
Что во тьме гранит подземный точит
И волшебный замыкает круг,
А в ночи над ухом смерть пророчит,
Заглушая самый громкий звук.

Тишина, замыкающая волшебный круг, напоминает ту «непоправимую» тишину, что возникла после сужения тайного круга в «Творчестве». «Самый громкий звук», таким образом, тот же «все победивший звук», но на сей раз он сам побежден (заглушен) пророчеством смерти. Речь вновь идет о звуке, возникающем в процессе стихотворчества, как и в прозаической записи о начале работы над «Поэмой без героя»: «Эта поэма — своеобразный бунт вещей. <...> Они ожили как бы на мгновение, но оставшийся от этого звук продолжал вибрировать долгие годы, ритм, рожденный этим шоком, то затихая, то снова возникая, сопровождал меня в столь не похожие друг на друга периоды моей жизни» (II, с. 221).

Поэтическая работа начинается слухом и продолжается голосом. Голос — это специфический инструмент поэта, как бы отдельный от его физического существования:

А люди придут, зареют
Мое тело и голос мой.

(«Умирая, томлюсь о бессмертье...», 1912)

Голос поэта дает реальную звуковую плоть бессловесному или вообще немому миру:

Многое еще, наверно, хочет
Быть воспетым голосом моим:
То, что, бессловесное, грохочет,
Иль во тьме подземный камень точит,
Или пробивается сквозь дым.
У меня не выяснены счета
С пламенем, и ветром, и водой...

(1942)

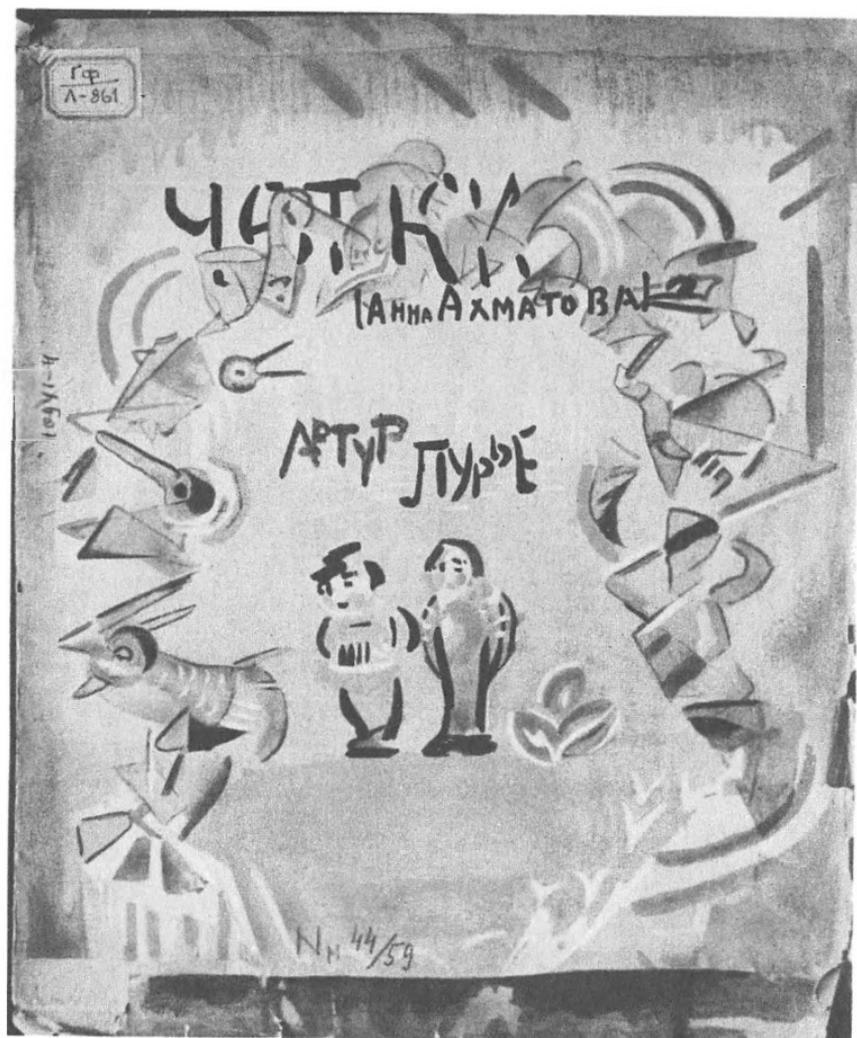
Голос поэта говорит за молчащих: «Я — голос ваш, жар вашего дыханья» («Многим», 1922); «...мой измученный рот, которым кричит стомиллионный народ» («Рекви-



Анна Ахматова. 1920-е гг.



Артур Лурье. Портрет работы П. Митурича. 1915 г.



Обложка вокального цикла А. Лурье «Четки».
Художник П. Митурич (?)



С. С. Прокофьев. 1916 г.



А. Ф. Козловский

Уже кленовые листья
 На круд светит светом
 И кровавыми кустами
 Нескромно зреющей рябины,

И ослепительна стройна,
 Поджав, изобнувшие ноги,
 На камне северном она
 Сидит и смотрит на дороге.

Я чувствовала смутный страх
 Пред этой девушкой воспетой.
 Играла на ее плечах
 Лучи скудного света.

И как могла я ей простить
 Восторг твой и вали влюбленный.
 Смотри, ей весело грустить,
 Такой нарядно обнаженной.

1916.

Анна Ахматова.

Автограф стихотворения Ахматовой «Уже кленовые листья...»
 на первой странице рукописи А. Ф. Козловского «Царскосельская статуя».
 Публикуется впервые

Handwritten musical score on aged paper, featuring vocal lines and piano accompaniment. The score is written in a historical style, likely from the 18th or 19th century. It consists of several systems of staves. The top system shows a vocal line with lyrics: "... - me". The second system includes a piano accompaniment with the instruction "poco meno" and a vocal line with lyrics: "... volando a più vil". The third system has a piano accompaniment with the instruction "a tempo" and a vocal line with lyrics: "... di o con in-stabile e-gre-ge". The fourth system has a piano accompaniment with the instruction "poco meno" and a vocal line with lyrics: "... Ho de-vo a sp-er-are". The fifth system shows a piano accompaniment with the instruction "poco meno" and a vocal line with lyrics: "...". The score is written in a clear, legible hand, with various musical notations such as notes, rests, and ornaments.

Handwritten musical score consisting of six systems of staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "L'air - by a - que - par la re -". The second system shows piano accompaniment with lyrics "s - tu - s - tu -". The third system is a vocal line with lyrics "- po -". The fourth system shows piano accompaniment with lyrics "cette a - dresse. ad". The fifth system is a vocal line with lyrics "c'est - que - que -". The sixth system shows piano accompaniment with lyrics "c'est - que -". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

De dykies be-re - Ten De-ge - nu na te- a nu- vax

con intimo sentimento, ma senza espressione

Andante

- 7022 -

Thou - shalt be - lieve in God the Father Almighty, Maker of Heaven and Earth, Maker of all things visible and invisible, who sitteth upon the right hand of the Father, who cometh to judge the living and the dead, who reignest with the Father and the Holy Spirit, together consubstantial with the Father, who proceedeth from the Father and the Son, together with the Father and the Son, who speaketh with the Father and the Son, who is worshipped and glorified with the Father and the Son, who was seated upon the right hand of the Father after his ascension into Heaven, who will come again to judge the living and the dead, who reigneth with the Father and the Holy Spirit, together with the Father and the Son, forever and ever. Amen.

Handwritten musical score featuring vocal lines and piano accompaniment. The score includes lyrics in Dutch and English, and performance instructions such as *con intimo sentimento, ma senza espressione* and *Andante*. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score consisting of several systems of staves. The top system features a vocal line with lyrics: "su de se no 204-1718". The second system shows piano accompaniment with chords and melodic lines. The third system includes another vocal line with lyrics: "pa - no de ar - meo". The fourth system is a complex piano accompaniment with multiple staves. The fifth system continues the piano accompaniment. The bottom right corner contains handwritten notes: "Aachen 1811" and "1901".

Ива

из древней пух дерев.

Пушкин.

А я росла в узкой комнате,
В прохладной детской молодого века.
И не был для меня голос человека,
А голос ветра был потаеннейшим.
Я лепила глину и крапиво,
Но больше всех собираю пух.
И благодарная она жила
Со мной всею жизнью.
Тем крушилась ветвистая
Бесогонная обвивала снами...

Анна Ахматова.

1940. г. в. в.

Автограф стихотворения Ахматовой «Ива» на первой странице
рукописи одноименного романа А. Ф. Козловского.
Публикуется впервые

A handwritten musical score consisting of three systems. Each system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The music is written in a single key signature with a common time signature. The lyrics are in Cyrillic script.

System 1:
Vocal line: *И не был там еще 20 — еще 20-ю — да —*
Piano accompaniment: Features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with some chords and arpeggios.

System 2:
Vocal line: *20 — еще лет — про-бу-ю по-ис-кать*
Piano accompaniment: Continues the accompaniment from the first system, with a more active right-hand melody.

System 3:
Vocal line: *в до-ро-гу — на — в до-ро-гу — на —*
Piano accompaniment: Final system of the page, showing the continuation of the piano accompaniment.

Andante
do - re - mi - fa - so - la - ti - a - do

Andante
do - re - mi - fa - so - la - ti - a - do

Andante
do - re - mi - fa - so - la - ti - a - do

Andante
do - re - mi - fa - so - la - ti - a - do

Andante
do - re - mi - fa - so - la - ti - a - do

Andante
do - re - mi - fa - so - la - ti - a - do

Handwritten musical score for voice and piano. The score is written on five systems of staves. The first system shows the vocal line with lyrics: "me-um" and "ma-ry-za-um hat-ia-um". The second system shows the piano accompaniment with the instruction "piano" and "piano corda!". The third system shows the vocal line with lyrics: "ha-ec-ec-um-um" and "an-ge-ge-um ha-ec-um". The fourth system shows the piano accompaniment with the instruction "piano". The fifth system shows the piano accompaniment with the instruction "piano".

me-um
ma-ry-za-um hat-ia-um

piano
piano corda!

ha-ec-ec-um-um
an-ge-ge-um ha-ec-um

piano

Handwritten signature: *K. K. K.*
Handwritten notes: *no. 1111111111*
Handwritten notes

ем)). Смерть поэта — это умолкание голоса, озвучивавшего жизнь: «Умолк вчера неповторимый голос... <...> И сразу стало тихо на планете...» («Памяти поэта», 1960). Стихи доходят до читателя звучанием¹. В них звучит голос поэта:

Но все-таки узнают голос мой,
И все-таки ему опять поверят.
(«Надпись на книге», 1959)

Они звучат своими собственными звуками — наполняют мир «новым звоном» («Борис Пастернак», 1936). Они звучат реальными и метафизическими звучаниями, услышанными поэтическим слухом и воплощенными поэтическим голосом:

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

(1940)

Все это — очевидно. Для нас, однако, остаются важными вопросы, которые можно свести к трем следующим:

1. Отождествляется ли у Ахматовой тот звучащий фон («бездна шепотов и звонов»), в котором происходит творческий процесс поэта, с музыкой?

2. Отождествляется ли у Ахматовой с музыкой «все победивший звук» и его варианты?

3. Отождествляется ли у Ахматовой с музыкой звучание голоса поэта, звучание стихов (и — шире — самой поэзии)?

Положительные ответы выглядят достаточно соблазнительно, и в более или менее осторожной форме именно к ним склоняются исследователи темы «Ахматова и музыка». Так, например, Т. В. Цивьян пишет: «Зву-

¹ «Основным свойством стиха становится звучность — для осуществления коммуникации стихотворение должно быть услышано» (Цивьян Т. В. С. 181 — 182).

чащий мир, будучи услышанным, надвигается в своей недискретной массе, навязывая постоянный шум... В поэтическом сознании этот шум преобразуется в *prae*-музыку, «музыку сфер», слышимую природу, *душу и язык* которой поэт переводит в *слово*» (с. 181). И далее: «Актуализация звучащего мира, проникновение в «музыку сфер» не может не привести к музыке в собственном смысле слова...» (с. 182). Там же упоминается и другой аспект музыки у Ахматовой, «касающийся связей и слитности музыки и поэтического слова» (с. 182–183). Весьма ценные аналогии, проводимые В. Н. Топоровым между ахматовскими и гофмановскими фрагментами, связанными с музыкой, также подталкивают к выводу о том, что ахматовское понимание музыки сходно с романтической «панмузыкальностью» — представлением о вездесущности и всепроникаемости музыки.

Нам предстоит вступить в полемику с этими взглядами и предложить столь же осторожно склониться к скорее отрицательным, чем положительным ответам на поставленные выше вопросы.

Для начала подчеркнем, что в одном из наиболее подробных ахматовских описаний творческого процесса — в стихотворении «Творчество» — вообще не фигурируют специфически музыкальные звучания.

Да, слух поэта вникает в звучащий мир, но, как мы старались показать выше, он для него не является «недискретной массой»; слух различает конкретные звуки и среди них — отдельно — звуки музыкальные. Невнятная еще речь Музы похожа и на шуршанье леса, и на хруст песка, и на голос волынки, но все это вместе нигде не названо музыкой. Употребляемое Т. Цивьян выражение «музыка сфер» — не из ахматовского лексикона. Единственный раз встречающийся у Ахматовой близкий к этому выражению образ — «И хоры звезд и хоры вод молила» — выглядит, во-первых, заимствованием поэтического фразеологизма (ср. «хоры стройные светил» у Лермонтова), а, во-вторых, оставляет эти хоры молчащими, в отличие, скажем, от блоковских («Горжественно звучит на небе звездный хор»). Звуки природы, стимулирующие творчество, также не могут быть отождествлены с музыкой, ибо, как уже говорилось, вслед за знаменитым «Подслушать у музыки что-то» идут менее знаменитые, но не менее важные слова «А после подслушать у

леса»; затем в том же стихотворении поэт подслушивает «у жизни лукавой» и «у ночной тишины». Следовательно, звучание природы, звучание «лукавой жизни» и звучание тишины — суть вещи разные¹, и слух поэта их отчетливо различает. «Звук живет везде» — эти слова Гофмана, приводимые Т. В. Цивьян, вполне могла бы повторить Ахматова, но уже следующие: «Музыка остается всеобщим языком природы» — не находят, на наш взгляд, в ахматовских текстах убедительного соответствия. Поэтому на первый из поставленных выше вопросов мы с большой долей уверенности отвечаем отрицательно.

Сложнее обстоит дело со вторым вопросом. Прямого отождествления с музыкой того звучания, что является слуху поэта в момент, предвещающий появление слов, у Ахматовой не найти. Отсылка к строкам из «Поэмы без героя»:

...И снова
Выпадало за словом слово,
Музыкальный ящик гремел, —

здесь не подходит, ибо далее следует:

А во сне все казалось, что это
Я пишу для кого-то либретто,
И отбоя от музыки нет, —

из чего видно, что музыка, от которой нет отбоя, есть реальная (хотя и услышанная во сне) музыка; она нуждается в соединении со словом, а не в извлечении слов из нее самой.

Несколько иначе — в строках:

И просит целый день божественная флейта
Ей подарить слова, чтоб льнули к звукам тем.

Здесь, конечно, речь идет именно о «звучащем слепке формы», о «все победившем звуке», ожидающем словесного выражения. Однако эпитет «божественная» в применении к флейте лишает последнюю даже намека на реальное музыкальное звучание. Флейта, бубен или дудочка у Ахматовой — чисто символические атрибуты Музы (см. «Я пришла тебя сменить, сестра...» и «Муза»).

¹ Ср. также: «Что нашепчут еще арыки, / Что подслушаю в чайхане».

Наделение Музы музыкальными инструментами не более чем дань классицистской традиции, приверженность которой Ахматова (как и многие акмеисты) охотно подчеркивает. Флейта в руках ахматовской Музы не теснее связана с музыкой, чем семиствольная цевница в руках Музы пушкинской. В обоих случаях перед нами устойчивые поэтические метафоры, восходящие, впрочем, к античной неразрывности словесного и музыкального искусств¹.

Муза Ахматовой, как правило, говорит («Эпические мотивы») или диктует: «Ты ль Данту диктовала / Страницы Ада?» («Муза»); «Диктуй, диктуй, я на коленях буду / Тебе внимать» («Большая исповедь»). Однако однажды она поет:

И Муза в дырявом платке
Протяжно поет и уныло.

Но, думается, и здесь протяжное и унылое пение Музы не указание на ее музыкальную природу, а деталь облика русской крестьянки, в котором на этот раз выступает ахматовская Муза, роднящаяся, как известно, не только с дантовой и пушкинской музами, но и с Некрасовской. Таким образом, и здесь пение выступает в роли музыкальной метафоры и потому не может быть уподоблено «все победившему звуку», который, на наш взгляд, вовсе не метафоричен.

В свете изложенного утверждение Т. В. Цивьян: «Ахматова представляет путь стихотворения как переход от музыки к слову» (с. 188) — кажется излишне категоричным и недосказанным². Наш ответ на второй из поставленных вопросов может выглядеть так: дословесное звучание, возникающее в сознании поэта при творческом процессе, не отождествляется Ахматовой с музыкой, хотя может быть описано с помощью традиционно-поэтических музыкальных метафор, издревле указующих на историческое родство поэзии и музыки.

¹ Античный колорит стихотворения «Ты — верно чей-то муж и ты любовник чей-то...» (1963), где и возникает «божественная флейта», подчеркнут латинским эпитафией из Горация и упоминанием имени римского поэта в самих стихах.

² Заметим, что приведенное там же в доказательство стихотворение «Поэт» оборвано при цитировании на второй строфе, что ограничивает слуховой кругозор поэта только музыкой.

Сложнее всего ответить на третий вопрос. Уже отмечалось, что стихи для Ахматовой всегда звучат, но в ахматовских текстах мы не находим достаточно материала для вывода о том, что такое звучание поэт воспринимает как музыкальное.

Даже говоря о том, что «Поэма без героя» (подробно о музыке в ней см. в следующем очерке) несет с собой «тьму, призрак музыки», Ахматова не забывает подчеркнуть: «...но никак не музыкальность в банальном смысле»¹. Понятно, что под «музыкальностью в банальном смысле» имеется в виду превозносившаяся символическими «музыка стиха», от которой отмежевывалась еще ранняя Ахматова.

Современники Ахматовой по 1910—20-м годам остро слышали, что звучание ахматовской лирики никак не соответствует господствовавшему тогда представлению о музыкальности поэзии. В. М. Жирмунский в 1916 году писал: «...лирика поэтов-символистов рождается из духа музыки; она напевна, мелодична, ее действительность заключается в музыкальной значительности. Слова убеждают не как понятия, не логическим своим содержанием, а создают настроение, соответствующее их музыкальной ценности. Кажется, раньше слов звучит в воображении поэта напев, мелодия, из которой рождаются слова. В противоположность этому стихи Ахматовой не мелодичны, не напевны; при чтении они не поются, и не легко было бы положить их на музыку. Конечно, это не значит, что в них отсутствует элемент музыкальный; но он не преобладает, не предопределяет собой всего словесного строения стихотворения, и он носит иной характер, чем в лирике Блока и молодого Бальмонта. Там — певучесть песни, мелодичность, иногда напоминающая романс; здесь — нечто сходное по впечатлению с прозрачными и живописными гармониями Дебюсси, с теми неразрешенными диссонансами и частыми переменами ритма, которыми в современной музыке заменяют мелодичность, уже переставшую быть действительной. Поэтому у Ахматовой так редки аллитерации и внутренние рифмы... Ахматова любит пользоваться неполными рифмами... В строгий и гармоничный аккорд вносится тем самым элемент диссонанса... Ахматова любит также enjambe-

¹ Цит. по: Виленкин В. Цит. соч. С. 225.

ment, т. е. несовпадение смысловой единицы (предложения) с метрической единицей (строкой)... и этим приемом также затушевывается слишком назойливая четкость метрической, музыкальной структуры стихотворения... Ритмическое богатство и своеобразие Ахматовой, определяющее характер ее музыкального дарования, тоже не увеличивают мелодичности ее стихов. Она любит прерывистые, замедленные, синкопированные ритмы... Ее стихи производят впечатление не песни, а изящной и остроумной беседы, интимного разговора...»¹

Эта «немузыкальность» роднила раннюю поэзию Ахматовой с акмеистической теорией и практикой. Напомним, что М. Кузмин аттестовал Н. С. Гумилева как «антимузыкальнейшего принципиально поэта»², а О. Э. Мандельштам, стремясь восстановить разрушенное символистами равенство смысла слова и его звучания, писал в статье «Утро акмеизма»: «Для акмеистов сознательный смысл слова, Логос, такая же прекрасная форма, как музыка для символистов»³.

Думается, В. М. Жирмунский был глубоко прав, считая, что «элемент музыкальности» в ахматовских стихах не исчезает, но получает иную природу по сравнению с символизмом и ассоциируется с иной — «новой» — музыкой. Как известно, акмеисты отнюдь не пренебрегали фонетической организацией стиха, но строили ее на других принципах, нежели символисты. В частности, если у символистов «музыка стиха» во многом была сопряжена с особым вниманием к распределению в стихе гласных звуков (что и придавало стиху специфическую напевность), то постсимволисты ценили внимание к согласным звукам⁴ и приветствовали таковое, находя его в символистском наследии. Так, О. Э. Мандельштам писал о Бальмонте: «В лучших своих стихотворениях — «О ночь, побудь со мной», «Старый дом» — он извлекает из русского стиха новые и после не повторявшиеся звуки иностранной, какой-то серафической фонетики. Для нас это объясняется особым фонети-

¹ Жирмунский В. М. Преодолевшие символизм // Жирмунский В. М. Теория литературы. С. 112—113.

² Кузмин М. Условности. Статьи об искусстве. Пг., 1923. С. 176.

³ Мандельштам О. Слово и культура. С. 169.

⁴ Там же. С. 69.

ческим свойством Бальмонта, экзотическим восприятием согласных звуков. Именно здесь, а не в вульгарной музыкальности (ср. с ахматовской «музыкальностью в банальном смысле». — Б. К.), источник его поэтической силы»¹.

То, что в поэзии Ахматовой фонетический слой «материи стиха» играет чрезвычайно важную роль, было показано еще в ранней работе Б. М. Эйхенбаума, кстати не соглашавшегося с В. М. Жирмунским в оценке акмеистов как группы, «преодолевшей символизм», и подчеркивавшего их стремление к уравниванию звучания и значения в поэтическом слове². К многочисленным наблюдениям Б. М. Эйхенбаума над поведением речевых звуков в ранних ахматовских стихах можно добавить отдельные замечания по поводу звукоподражательных эффектов, изредка возникающих у поздней Ахматовой. Так, например, легко заметить, что в стихотворении «Первый дальнобойный...» (см. с. 94) неназванный звук, ставший темой стихотворения, связан с фонемой «у» (вариант — «ю»). Звуковая драматургия текста связана с ненавязчивой экспозицией этой фонемы в первом четверостишии, затем с избеганием ее в четырех следующих строках и с неуклонным наращиванием ее звучания начиная с девятой строки, что и создает эффект крещендо. Той же фонемой вызывает специфический резонанс в соседних строках «будущий гул» из «Поэмы без героя» (см. цитату на с. 135). Заметим, что выбор повторяющихся фонем у Ахматовой почти всегда связан с ключевым по смыслу словом: именно его звуки вызывают своеобразное эхо — резонанс окружающих слов. Так гОлОс Шаляпина раскатывается по соседним строкам звуком «о»:

И Опять тОт гОлОс знакОмый,
ТОчнО эхО гОрнОгО грОма, —
Не пОс последнее ль тОржество!
Он сердца наПолняет дрОжью
И несется пО бездОрОжью
Над странОй, вскОрмившей егО.

¹ Мандельштам О. Слово и культура. С. 206—207. Ср. также в стихотворении Мандельштама «Мы напряженного молчания не выносим...» (1912): «Значенье — суета, и слово — только шум, / Когда фонетика — служанка серафима».

² См.: Эйхенбаум Б. О поэзии. С. 108.

Сходные раскаты фонемы «о» вызывает обычно и кОлОкОл¹, даже оставаясь неназванным: «И гОрОд был пОлОн весЕлым рОждественским звОнОм».

Число подобных примеров легко умножить, но и полнота их еще не дает права сделать вывод, что тщательная и сложная фонетическая организация ахматовского стиха ориентирована на звучание музыки. Лишь единожды — в стихотворении о «пенье окарины» (см. с. 79) — Ахматова осторожно (с вопросительным знаком) уподобила звучание музыкального инструмента звучанию стихов. Но не забудем, что «дудочка из глины» может быть и инструментом символической Музы. Символично, разумеется, и сравнение звука стихов со звучанием тростника: «Тростник оживший зазвучал» («Надпись на книге», 1940) и «Ни тростником и ни звездой» («Но я предупреждаю вас...», 1940). Тростник здесь (как и в названии ахматовского сборника 1940 года) отсылает не к звучанию музыки, а к одноименному стихотворению М. Ю. Лермонтова² (рыбак, срезавший прибрежный тростник и сделавший из него дудочку, услышал в ее звуках голос погубленной на этом месте девушки) и, возможно, к тютчевской теме разрыва человека и природы:

Но почему же в общем хоре
Душа не то поет, что море,
И ропщет мыслящий тростник?

Из всех прочих звуков, которыми наделяет Ахматова звучание стихов, лишь колокольный звон имеет отношение к музыке, да и то, как уже показывалось, в ахматовском контексте весьма отдаленное.

Вместе с тем нельзя не заметить, что голос поэта у Ахматовой в ряде случаев явно сближается с реально поющим голосом. Уже отмечалось, что даром метаморфозы Ахматова наделяет и звучание стихов, и звучание вокала (см. с. 134). Еще смелее это сближение проведено в известной (и многих шокировавшей) поэтической характеристике Блока — «трагический тенор эпохи»

¹ Ср.: Добин Е. Поэзия Анны Ахматовой. С. 241.

² Ср.: «И будто оживленный, / Тростник заговорил; / То голос человека / И голос ветра был» (Лермонтов) с ахматовским «И не был мил мне голос человека, / А голос ветра был понятен мне» («Ива»). Напомним, что название «Тростник» получил сборник, первоначально именовавшийся «Ива».

(«И в памяти черной пошарив, найдешь...», 1960). Напомним также, что, охотно называя свои и чужие стихи песнями, Ахматова часто с помощью контекста стирает сугубую метафоричность этого устойчивого псевдонима поэзии — вплоть до того, что в отдельных случаях невозможно точно определить, идет ли речь о пении как о вокале или о пении как о стихотворчестве:

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

(«Перед весной бывают дни такие...», 1915)

Запрещаешь петь и улыбаться,
А молиться воспретил давно.

⟨...⟩

Так, земле и небесам чужая,
Я живу и больше не пою...

(«Ты всегда таинственный и новый...», 1917)

Наконец, вспомнив об ахматовских «Песенках», где метафоричность названия почти исчезает, уступая место воображаемому вокальному звучанию текста, остается ответить на третий из заданных выше вопросов несколько парадоксальным образом: Ахматова не отождествляет звучание стихов и поэтического голоса с инструментальной музыкой, но допускает такое отождествление с музыкой вокальной.

Видимо, вокальная и инструментальная музыка для Ахматовой не сливались (или, точнее, далеко не всегда сливались) в едином понятии «музыка». Например, с прошедшим временем в поэзии Ахматовой отчетливо связана именно инструментальная музыка: «скрипач безносый», шарманка, полонез Шопена, Чакона Баха. Вокал же, как правило, звучит в настоящем времени и как будто без аккомпанемента: так, под впечатлением «Бразильской бахианы» Вила Лобоса Ахматова создает стихотворение «Слушая пение», где никак не упоминается ансамбль виолончелей, сопровождающий женский голос. Похоже вообще, что в поэтическом словаре Ахматовой музыка и пение суть слова несовпадающие; последнее понятие не всегда включается в первое, но стоит особняком.

Возможно, объяснение этого разграничения следует вновь искать за пределами творчества Ахматовой. Известно, что, никогда не вступая в публицистические споры о сущности поэзии, об отношении ее к музыке и о других эстетико-теоретических проблемах, Ахматова тем не менее внимательно следила за такими дискуссиями (они были характерной приметой культурной жизни 1910-х — начала 1920-х годов), особенно если они затрагивали ее творчество. Разумеется, Ахматова не могла не читать статьи Артура Лурье «Голос поэта», где ее стихи неоднократно упоминались в лестном сопоставлении с пушкинскими и блоковскими. Не углубляясь здесь в анализ довольно путаной концепции А. Лурье, причудливо смешивавшей символистские и акмеистские взгляды на соотношение поэзии и музыки, выделим из нее моменты, имеющие отношение к нашим рассуждениям. Считая, вслед за символистами, поэзию непосредственным порождением «духа музыки», А. Лурье, во-первых, отчетливо различал «дух музыки» и музыку как искусство (их разделенность он называл трагической и указывал на стремление второго вернуться к первому), а во-вторых, выделял «два основных начала музыкальной стихии, которые принято называть песенной и инструментальной природой музыки»¹. Инструментальное начало в музыке Лурье именовал *гностическим*: «...природа инструментализма — познавательная, в непрестанном устремлении, в динамике всего творческого процесса»². Песенное же начало получало имя *орфического*: «Орфическая природа песенности — заклинательная, в статике, в предельно эмоциональном, в чувственном зачаровании»³. Перенося эти понятия на поэзию, Лурье отмечал: «В современной русской поэзии преимущественно гностический характер имеет поэзия Вячеслава Иванова, Андрея Белого и, в особенности в последнем периоде его творчества, поэзия М. А. Кузмина. Поэзия Александра Блока и Анны Ахматовой — преимущественно орфична»⁴.

Есть основания думать, что статья Лурье произвела на Ахматову определенное впечатление. Во всяком случае,

¹ Лурье Артур. Голос поэта (Пушкин). С. 58.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 59—60 (сноска).

в поздних стихах Ахматовой обнаруживаются некоторые с ней переклички. Так, у Лурье сказано: «Голос поэта — орфический гимн, заклинательный, перевоплощающий пески в золото, камни в алмазы»¹. Очень сходно ведет себя женский голос в стихотворении «Слушая пение»:

И чего на лету ни коснется,
Все становится сразу иным.
Заливает алмазным сияньем,
Где-то что-то на миг *серебрит*...

Для выяснения ахматовских взглядов на соотношение музыки и поэзии важны, думается, и другие слова Лурье: «Если стихия инструментальной музыки в волевом устремлении, — в разрыве с земной юдолью, — в творческом «восхождении» к новым мирам... — пафос песни всегда в «нисхождении» к миру, всегда возвращение к «зеленому долу», всегда утверждаемое постижение»².

Если считать, что Ахматова была с этим положением согласна, то можно объяснить, почему свою поэзию (явно склонную к «зеленому долу», к сочувственному «нисхождению» в земной мир) она отождествляла именно с вокальной, а не с инструментальной музыкой. Объясняется и другое: почему «ту жажду, что приходит раз в столетье», из «Большой исповеди» (в ранних стихах эту таинственную жажду Ахматова прямо определяла как «глухую жажду песнопений») нельзя утолить — среди прочего — и «музыкой, когда она небесной / Становится и нас уносит ввысь». Эта музыка, находящаяся, говоря словами Лурье, «в разрыве с земной юдолью», — инструментальная, а потому отделена Ахматовой от поэзии, от утоления поэтической творческой жажды.

Свою статью Лурье заканчивает так: «Поэзия мучительно тоскует по возвращению к родной ей изначальной музыкальной стихии. Влечение слова к возвращению в лоно музыки мнится как спасение». В подтверждение приводится цитата из Мандельштама:

Останься пеной, Афродита,
И, слово, в музыку вернись,

¹ Лурье Артур. Голос поэта (Пушкин). С. 59.

² Там же. С. 58.

И, сердце, сердца устыдись,
С первоосновой жизни слито!

(«Silentium», 1910)

Вторую строку из этого четверостишия Ахматова поставила эпитафией к стихотворению «Самой поэме», начинающемуся со слов «Ты растешь, ты цветешь, ты в звуке». Т. В. Цивьян видит в этом проявление солидарности Ахматовой с мыслями Мандельштама «о связи музыки и слова, об их слиянии *в первооснове жизни*, о взаимной проницаемости слова и музыки, о том, что слово может уйти в музыку или в безмолвие» (186—187).

Мы понимаем ахматовское обращение к строке Мандельштама несколько иначе. Напомним, что стихотворение «Самой поэме» возникло в связи с полученным Ахматовой известием о том, что находящийся в Америке Артур Лурье написал музыку на фрагмент из «Поэмы без героя». Это известие поразило Ахматову тем сильнее, что «Поэма без героя» отчасти мыслилась ею как текст, предназначенный для музыки Лурье, ничего, естественно, об этом замысле не знавшего (см. с. 63).

Призывая слово вернуться в музыку, Мандельштам, в 1910 году еще тесно связанный с символистскими воззрениями, конечно же, имел в виду не сочинение композиторами музыки к стихам, но чисто концептуальное возвращение обретшего самостоятельность элемента в породившую его стихию. В том же смысле цитировал Мандельштам и Лурье в «Голосе поэта».

Но совершенно иной смысл получает мандельштамовская строка, оказавшись эпитафией к ахматовскому стихотворению, где речь идет о реальном соединении написанных поэтом стихов с реальной, композитором написанной музыкой. Возвращением это соединение названо не потому, что слово в принципе рождается из музыки, как Афродита из пены, а потому, что стихи сочинялись в расчете (хотя бы и фантастическом) на будущее слияние с музыкой конкретного композитора. Произошло чудо («приснится же!»): этот композитор, не знавший замысла поэта, написал музыку на его стихи, и поэт, даже не слыша этой музыки в реальности, убежден, что она полностью совпала с той, что возникала в его воображении при сочинении стихов:

Восемь тысяч миль не преграда,
Песня словно звучит у сада,
Каждый вздох проверить могу.

Строка Мандельштама, как это часто бывает с «чужим словом» у Ахматовой, попала в совершенно иной контекст и оказалась полностью переосмысленной этим контекстом.

Итак, как можно было убедиться, мы практически не обнаруживаем в поэзии Ахматовой принципиального применения слова *музыка* в сколь-нибудь символическом смысле. Там, где речь идет о дословесных звучаниях в творческом процессе поэта, там Ахматова использует слово *звук*. Там же, где используется слово *музыка*, речь идет именно о музыке, об искусстве звука, причем в основном об инструментальной музыке.

Значит ли это, что Ахматова нигде не затрагивает то, что символистски ориентированные авторы называли то духом музыки, то музыкальной стихией, то просто музыкой? Нет, конечно, это всеобъемлющее понятие было ей знакомо. Но, во-первых, думается, эта стихия не ощущалась Ахматовой как родная и потому Ахматова не говорит о ней от лица своей героини, а во-вторых, говоря об этой стихии от лица неназванного героя (см. процитированный на с. 143 диалог), Ахматова именует ее с удивительной, только ей присущей точностью: «...та, кого мы музыкой зовем за неимением лучшего названья...»

Думается, кстати, что, предпосылая тексту «Музыки» легко расшифровываемое посвящение Д. Д. Ш., Ахматова не только выражала свое почтение высоко ценимому ею композитору, но и подчеркивала, что речь в стихах идет о музыке в прямом смысле слова — о той музыке, что сочиняется композиторами, записывается нотными знаками и исполняется на музыкальных инструментах.

Какова же роль именно так — ограничительно — понимаемой музыки в тематическом комплексе «музыка — поэзия — творческое вдохновение»?

Эта роль скрыто определена уже в первой строке «Музыки»: «В ней что-то чудотворное горит». Напомним, что, за единственным исключением¹, понятие чудотворства прочно связано у Ахматовой с поэтическим творчеством.

¹ «Чудотворной иконой клянусь» («А, ты думал, я тоже такая...»).

Вот отчего вокруг заря.
Иду я, чудеса творя, —

это о сочинении стихов. «В горячей и юной тоске/
Ее (Музы. — Б. К.) чудотворная сила», — о том же самом.

«Что-то чудотворное» в музыке — это ее способность помогать творческому процессу поэта.

Ахматова делила стихи «на такие, о которых поэт может вспомнить, как он писал их, и на такие, которые как бы самозародились. В одних автор обречен слышать голос скрипки, некогда помогавший ему их сочинить, в других — стук вагона, мешавшего ему их написать» (II, с. 255—256).

По-видимому, в позднем творчестве Ахматовой роль музыки как своеобразной «родовспомогательницы» в творческом процессе возросла. Об этом свидетельствуют многочисленные указания в автографах поздних ахматовских стихотворений на конкретные музыкальные сочинения, при или после прослушивания которых писалось данное стихотворение. О том же говорят и уже цитировавшиеся строки из «Поэта»:

Подумаешь, тоже работа —
Беспечное это житье:
Подслушать у музыки что-то
И выдать шутя за свое.

Неслучайно, однако, уже завершив стихотворение, Ахматова сочла необходимым добавить к нему строфу, ставшую второй. Ее цитируют реже, но она вносит в первую очень важную поправку:

И, чье-то веселое скерцо
В какие-то строки вложив,
Поклясться, что бедное сердце
Так стонет средь плещущих нив.

Помимо того, что упоминание конкретного музыкального жанра вновь свидетельствует о прямом значении слова *музыка*, крайне существенно и заявление о заведомо неточном поэтическом переводе в слово услышанного в музыке. Поэт не пересказывает музыку, но полностью переосмысливает то, что ею говорится. Потому совершенно безнадежное занятие (на это резонно указал Я. М. Платек) искать прямые связи между ахматов-

скими стихами и музыкой, «помогавшей их сочинить». Связи, уточним, возможны, но прямыми они не будут. Согласимся с Я. М. Платеком и в том, что музыка у Ахматовой — «один из основных стихотворных импульсов»¹, причем сделаем акцент на «один из», ибо есть и другие, причем не только звучащие: «Стихи могут быть связаны с запахами духов и цветов. Шиповник в цикле «Шиповник цветет» действительно одуряюще благоухал в какой-то момент, связанный с циклом»².

Однако для поздней Ахматовой музыка становится привычным участником творческого процесса, а само это участие — поэтической темой.

Наиболее полно, на наш взгляд, эта тема раскрывается в стихотворении «И было этим летом так отрадно...», к анализу которого мы перейдем после ряда предваряющих его соображений.

Можно предположить, что вспомогательное участие музыки в сочинении стихов имело место и в молодости Ахматовой. Опущенный при публикации подзаголовок двухчастного цикла «Другой голос» (в автографе «Дальний голос») гласил: «Слова на музыку, слышанную во сне». Необязательно видеть в этом подзаголовке игру поэтического воображения. Способность слышать музыку во сне, хотя и несколько таинственна, но вполне реальна. Она знакома далеко не только обладателям композиторского дара и даже не только музыкантам. Можно сослаться на свидетельство такого знатока человеческой

¹ Платек Я. Подслушать у музыки...//Муз. жизнь. 1986. № 12. С. 15.

² Отметим, хотя бы вскользь, устойчивую и, кажется, только у Ахматовой встречающуюся связь музыкальных впечатлений и запахов. Первая же появившаяся в стихах Ахматовой музыка была связана с запахом устриц («Вечером»). В Павловском вокзале Ахматовой памятен не только «раскаленный музыкой купол»: «Запахи Павловского вокзала. Обречена помнить их всю жизнь, как слепоглухонемая. Первый — дым от допотопного паровозика, который меня привез — Тярлево, парк, salon de musique (который называли «солёный мужик»), второй — натертый паркет... четвертый — резеда и розы...» (II, с. 242). Может быть, через запах (остающийся неупомнутым) связывается музыка с цветами: «Но лишь предвечных роз простая красота <...>/Была моим единственным наследством,/Как звуки Моцарта...»; «пятая роза» в одноименном стихотворении могла быть «лучшей из сонат»; ср. также в «Музыке»: «...Иль будто все цветы заговорили».

психики, как Л. Н. Толстого, давшего в «Войне и мире» выразительнейшее описание музыки, услышанной во сне Петей Ростовым.

Не исключено, что способностью слышать во сне вполне определенные музыкальные звучания обладала и Ахматова; тогда слова «Бывало, я с утра молчу / О том, что сон мне пел» отнюдь не чистая метафора, как и строки в черновике «Музыки»: «Она ко мне приходит и во сне»¹ — или строки в «Поэме без героя»: «А во сне все казалось, что это / Я пишу для кого-то либретто, / И отбоя от музыки нет». Заметим также, что наиболее подробное, как уже говорилось, ахматовское описание музыкальных звуков представлено как услышанное во сне («И очертанья Фауста вдали»).

Но независимо от того, обладала ли Ахматова указанной способностью или нет, тема музыки в ее творчестве часто связана с мотивом сна или нахождением между сном и явью: «И как во сне я слышу звук виолы / И редкие аккорды клавесин»; «Пришли наяву ли, во сне ли / Мне голос азийской свирели»; во сне же звучит и баховская Чакона («Сон»). Здесь стоит еще раз вспомнить статью Лурье: «Музыка как искусство сама в себе носит катастрофичность компромисса между „сном и явью“»². Нет необходимости большим числом примеров подтверждать, что мотив сна — один из важнейших в творчестве Ахматовой, но подчеркнем, что творческое вдохновение погружает поэта в состояние, которое может быть приравнено к сомнамбулическому — между сном и явью (ср. «Творчество», «Последнее стихотворение», особенно же строку «Оттого-то мне мои дремоты» в стихотворении «Многое еще, наверно, хочет...»).

Возможно, именно в этом причина допуска музыки в творческую тишину: ее звучание не мешает направленности поэтического слуха на «все победивший звук», но помогает слуху оставаться в компромиссе между сном и явью.

Но если музыка в творческом процессе поэта допущена в тот «тайный круг», который упомянут в «Творчестве», то существенно проясняется одна «несколь-

¹ Цит. по: Виленкин В. Цит. соч. С. 124.

² Лурье Артур. Голос поэта (Пушкин). С. 55.

ко темная» (пользуемся выражением Ахматовой) строфа, предназначенная для «Поэмы без героя», но не вошедшая в нее:

И уже, заглушая друг друга,
Два оркестра из тайного круга
Звуки шлют в лебединую сень.
Но где голос мой и где эхо,
В чем спасенье и в чем помеха,
Где сама я и где только тень.

Лебединая сень — это достаточно прозрачное обозначение «царскосельских хранительных сеней», о которых вспоминает автор, сочиняя стихи в 1940-х годах. Ему помогают два музыкальных звучания: одно, связанное с творчеством 1910-х годов, другое — с сегодняшним. Однако они не гармонируют друг с другом, и в возникающей какофонии автору неясно, являются ли нынешние его стихи отзвуком прежних, «царскосельских», или же, напротив, те, бывшие, звучат эхом нынешних. Рискнем даже предположить, что выбор названия для музыкальных звучаний здесь связан с реальными впечатлениями Ахматовой: самая памятная музыка царскосельских лет — оркестр Павловского вокзала, самая современная «Поэме» музыка — оркестр, исполняющий Ленинградскую симфонию Шостаковича. Впрочем, на столь конкретной расшифровке никак нельзя настаивать; ограничимся предположением, что строфа связана с противопоставлением «царскосельской» Ахматовой и Ахматовой эпохи «Поэмы без героя», причем противопоставление явлено в сам момент творчества, в котором участвует звучание музыки¹.

Другой момент, способствующий сближению в поэзии Ахматовой тем музыки и поэтического творчества, связан с определенным сходством творческого процесса у композитора и у поэта: оба вслушиваются в тишину, чтобы уловить в ней искомые звуки: тоны или слова. Стихи, согласно Ахматовой, кто-то диктует. Их следует не сочинять, а услышать и записать. Эта романтическая по происхождению концепция творческого

¹ Можно предположить, что место этой строфы в «Поэме» — где-то рядом с «царскосельским отступлением» («А теперь бы домой скорее...»).

процесса в русской литературе ярче всего выражена в известном стихотворении А. К. Толстого:

Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель!
Вечно носились они над землею, незримые оку...

В качестве примеров приводится также творчество композитора:

Или Бетховен, когда находил он свой марш похоронный,
Брал из себя этот ряд раздирающих сердце аккордов,
Плач неутешной души над погибшей великою мыслью.
Рушенье светлых миров в безнадежную бездну хаоса?
Нет, эти звуки рыдали всегда в беспредельном пространстве,
Он же, глухой для земли, неземные подслушал рыдания.

Строки А. К. Толстого о творческом напряжении поэта:

О, окружи себя мраком, поэт, окружися молчаньем,
Будь одинок и слеп, как Гомер, и глух, как Бетховен,
Слух же душевный сильнее напрягай и душевное зренье, —

почти цитатно повторены в позднем наброске Ахматовой:

Поэт не человек, он только дух —
Будь слеп он, как Гомер, иль, как Бетховен, глух —
Все видит, слышит, всем владеет...¹

С сопоставлением слепого Гомера и глухого Бетховена Ахматова встретила и в переведенной ею на русский язык поэме болгарина Пенчо Славенкова «Сis-moll», где бетховенский монолог о собственном творчестве не так уж далек от ахматовских зарисовок процесса стихотворчества:

И я оттуда слышу отзвук чудный, —
Быть может, стонет так душевный хаос?
Рыданье ли то сердца моего
Иль первый трепет мыслей неизвестных,
Но гордых, зародившихся во мраке —
Которым бог назначил новый путь?..
Нет! Нет! Он жив, тот всемогущий дух,
А с ним и я в искусстве существую...

¹ Цит. по: Лямкина Е. И. Вдохновение, мастерство, труд (Записные книжки А. А. Ахматовой) // Встречи с прошлым. М., 1978. Вып. 3. С. 392.

Утрата одного лишь только слуха
Не может уничтожить идеал,
Поддержанный тем Слухом Высочайшим.

К тому же в засвидетельствованном В. Я. Виленкиным разговоре Ахматовой с Нейгаузом о сонате Бетховена, ор. 110, могла прозвучать фраза, которую Нейгауз, по собственному признанию, «не раз говорил: какое счастье для нас, не для него, конечно, что он был совершенно глухой! Его дух, которому никакие шумы божественного и проклятого мира больше не мешали, мог пребывать в той тишине, реальной тишине, к которой иные творческие люди так стремятся и иногда с таким трудом ее обретают. Он слышал только в о б р а ж а е м ы й звук фортепиано, но для такого человека воображение было больше и реальнее действительности».

Не к такой ли тишине стремится поэт и у Ахматовой и не звучит ли для него «все победивший звук» сильнее любых реальных звучаний?

Словом, у Ахматовой были поводы сопоставить поэтический творческий процесс с композиторским.

И все же самая главная, на наш взгляд, причина частого обращения Ахматовой в позднем периоде к теме музыки в связи с поэтическим творчеством коренится в одной принципиальной черте поздней поэзии Ахматовой.

Ведь я — сочинитель,
Человек, называющий все по имени, —

с явной горечью замечал Блок («Когда вы стоите на моем пути...»).

«Ни один язык не противится сильнее русского назывательному и прикладному значению», — утверждал Мандельштам¹.

Поздняя ахматовская поэзия активно противится назывательному назначению; поэт не хочет быть «человеком, называющим все по имени».

В той же статье Мандельштам цитировал В. В. Розанова: «Какой ужас, что человек (вечный филолог) нашел слово для этого — «смерть». Разве это возможно как-нибудь назвать? Разве оно имеет имя?...»²

¹ Мандельштам О. Слово и культура. С. 59.

² Там же. С. 61.

У поздней Ахматовой находим строки, где смерть теряет имя:

Я была на краю чего-то,
Чему верного нет названья...
Зазывающая дремота,
От себя самой ускользанье...

Стихотворение, впрочем, входит в цикл «Смерть» (1942), однако в самих стихах это слово не появляется:

А я уже стою на подступах к чему-то,
Что достается всем, но разною ценой...

В поздней ахматовской поэзии действует своего рода табу на имена. В первую очередь на имена собственные: «Имя твое мне сейчас произнести / Смерти подобно»; «Так до конца и не знали, / Как нам друг друга назвать. / Так до конца и не смели / Имя произнести»; «В том городе (название неясно)». Тщательно избегаются собственные имена в «Поэме без героя».

Но избегаются и другие имена: имена вещей, процессов, явлений — *н а з в а н и я*, в необходимости которых явно выражается сомнение:

Нет, ни в шахматы, ни в теннис...
То, во что с тобой играю,
Называют по-другому,
Если нужно называть...

Ни разлукой, ни свиданьем,
Ни беседой, ни молчаньем...

По-видимому, о той же игре идет речь в другом стихотворении:

Я играю в ту самую игру,
От которой я и умру.
Но лучшего ты мне придумать не мог,
Зачем же такой переполох?

(1963)

Игра, однако, остается неназванной. В стихотворении «Тринадцать строчек» суть сюжета в слове, которое говорит герой:

И наконец ты слово произнес
Не так, как те... что на одно колено...

Это слово преобразует мир, но ему предстоит умереть от другого слова:

И даже я, кому убийцей быть
Божественного слова предстояло,
Почти благоговейно замолчала,
Чтоб жизнь благословенную продлить.

(1963)

Но что за слово произнес герой, читателю предстоит догадываться самому. Иногда определить названное очень легко:

...что с кровью рифмуется, кровь отравляет
И самой кровавою в мире бывает.

Иногда же весьма трудно. Однако, думается, за названным всегда скрыто нечто совершенно определенное. В этой «странной лирике, где каждый шаг — секрет» названное может быть разгадано. Поэт то приближает читателя к разгадке, то удаляет его от нее. Об этом мы уже говорили в связи с проблемой названных звуков и сейчас не будем останавливаться на причинах и деталях ахматовской «тайнописи», которая в отличие от символистской основана не на переименовании, не на иноназывании вещей, а на их *раз-именовании*, на их неназывании, что и порождает эффект, определенный Л. Я. Гинзбург как «динамика названного».

Нам важно другое. Стремясь создавать поэзию, склонную к «динамике названного», поэзию, в которой потеря явлениями своих имен не приводила бы к зауми, но сохраняла бы ясный смысл, Ахматова не могла не обратить свою мысль к искусству, способному воплощать самые разные явления, не обозначая их с филологической точностью и не называя их по имени. Ахматова не могла не обратиться к музыке, и именно к инструментальной музыке, способной воплощать сложнейшие отношения весьма глубоких смыслов, ничего при этом не называя.

В этом, на наш взгляд, разгадка тяготения к музыке у поздней Ахматовой. Музыка выступает для ее поэзии одним из идеальных ориентиров, но не потому, что музыка — «сущность мира» (Блок), и не потому, что она есть высшая форма звучания, а потому, что она, говоря

обо всем, обо всех и каждым, ничего и никого не называет.

Она и владычица, ибо поэт над ней не властен, но она и верная подруга, ибо умеет хранить тайну и помогает поэту в процессе творчества.

Попробуем теперь подтвердить наши предположения анализом стихотворения, наиболее полно раскрывающего ахматовские представления о взаимосвязи музыки, поэзии и творчества. Приведем его полностью:

И было этим летом так отрадно
Мне отвыкать от собственных имен
В той тишине почти что виноградной
И в яви, отработанной под сон.

И музыка со мной покой делила,
Сговорчивей нет в мире никого.
Она меня нередко уводила
К концу существованья моего.

И возвращалась я одна оттуда,
И точно знала, что в последний раз
Несу с собой, как ощущение чуда,
Что...

*21 августа 1963. Утро
Будка*

В первой строфе отчетливо заявлена тема творчества. «Отвыкать от собственных имен» в контексте поздней Ахматовой и означает нечто вроде ухода из житейской сферы, где без имен не обойтись, в сферу поэтического творчества, где *nomina sunt odiosa*¹. Именно «этим летом», то есть летом 1963 года, созданы такие показательные в этом плане стихи, как «При непосылке поэмы...», где утаивается имя адресата («На свете кто-то есть, кому бы / Послать все эти строки... Что ж!»), «Тринадцать строчек», где не названо определяющее сюжет слово, «Пятая роза», открывающаяся утверждением незначимости названий:

Звалась Soleil ты или Чайной
И чем еще могла ты быть,

¹ Имен называть не следует (латинское выражение, восходящее к Овидию).

Но стала столь необычайной,
Что не хочу тебя забыть, —

а также «Зов», где скрыто «имя» 31-й сонаты Бетховена («В которую-то из сонат»). Оно же скрыто и в «Пятой розе» («...и лучшей из сонат»).

Две последние строки первого четверостишия заявляют о теме творчества еще более откровенно: «явь, отработанная под сон» и «почти что виноградная тишина» суть состояние и условие поэтической работы. Указывая на творческую ипостась «виноградной тишины», Т. В. Цивьян (с. 187) резонно напоминает строки Мандельштама: «Только стихов виноградное мясо / Мне освежило случайно язык» («Батюшков») и «Я буквой был, был виноградной строчкой» («К немецкой речи»). Добавим к этому, что «виноградной» была и та тишина, в которой лирическая героиня Ахматовой впервые запомнила слова из речи Музы: «И только раз, когда я виноград / В плетеную корзинку собирала...» («Эпические мотивы», 1913, см. с. 157—158).

Возможны и более далекие ассоциации, связанные с тишиной, окружающей глухого Бетховена. В стихотворении Мандельштама «Бетховен» композитор уподоблен Дионису. По предположению Ю. И. Рубаненко¹, это уподобление восходит к апокрифическим словам композитора, приводимым Роменом Ролланом: «Я — Вакх, который выжимает сладостный сок винограда для человечества»². Если так, то «почти что виноградная тишина» уже незаметно подключает тему музыки. Впрочем, и без этого музыка имплицитно присутствует в заключительной строке — «И в яви, отработанной под сон» (ср. выше в связи с цитатой из Лурье на с. 176).

Первая строка второй строфы выводит тему музыки на поверхность: «И музыка со мной покой делила». Реальное участие музыки в творческом процессе Ахматовой подтверждается хотя бы сопровождающим в автографе «Пятую розу» примечанием: «Нач[ато] 3 августа (полдень) под «Венгерский дивертисмент» Шуберта». Напомним также о бетховенской сонате, скрыто упомянутой в том же стихотворении и в «Зове». Тем

¹ В неопубликованной работе, любезно предоставленной нам автором.

² Роллан Ромен. Собр. соч. М., 1954. Т. 2. С. 34.

же летом написано и стихотворение «В зазеркалье», о чем подзаголовке «Нечто музыкальное» шла речь выше. Весь цикл «Полночные стихи», куда этот текст входит наряду с «Зовом» и «Тринадцатю строчками», пронизан косвенными и прямыми отсылками к музыке (ср. Адажио Вивальди в «Ночном посещении»). Цикл создан летом — осенью 1963 года.

Музыка, таким образом, делит с автором не вообще покой, но именно покой творчества — «отдых от собственных имен». Учитывая сказанное ранее о способности музыки воплощать мир, не называя его явлений, нет необходимости комментировать строку: «Сговорчивей нет в мире никого».

Следующие строки — «Она меня нередко уводила / К концу существованья моего» — могут быть поняты как нередкое у Ахматовой соединение тем музыки и смерти. Необходимо, однако, подчеркнуть, что смерть здесь особого рода: это предощущение смерти, возникающее в состоянии творческого вдохновения:

Когда я ночью жду ее прихода,
Жизнь, кажется, висит на волоске.

(«Муза», 1924)

То же ощущение возникает и в тот кризисный творческий момент, когда поэт теряет контакт с уже пробившимся к его слуху «все победившим звуком». Так о «недающемся» поэту стихотворении говорится:

И я не знавала жесточе беды.
Ушло, и его протянулись следы
К какому-то крайнему краю,
А я без него... умираю.

(«Последнее стихотворение», 1959)

Именно к такому «концу существованья» и уводит музыка — спутница и помощница по творческому процессу. На самом деле это не «конец существованья»; поэт возвращается к жизни через сотворенные им стихи, и на этом обратном пути музыка ему уже не нужна: «И возвращалась я одна оттуда».

В трех заключительных строках тема творчества предстает иными гранями. «Чудо» — это, конечно, как и

в других случаях (см. с. 173) — чудо стихотворчества. Оно связано с определенным опасением: чудо может больше не повториться. Отсюда — «и точно знала, что в последний раз». Это заявление явно противоречит указаниям на множественное повторение процесса: «нередко уводила», «возвращалась». Один несовершенный вид глаголов уже свидетельствует, что «точное знание» — не более чем опасное предчувствие.

«Ощущение чуда», видимо, есть ощущение в себе поэтического дара. В ранних стихах Ахматова называла его открыто: «таинственный песенный дар» («Молитва», 1915). В поздних — зашифровано: «тайна тайн во мне опять»¹ («Земля хотя и не родная...», 1964). В анализируемом стихотворении Ахматова вообще отказывается называть его, и текст обрывается отточием.

Тема музыки уходит из стихотворения с началом последней строфы (то есть с завершением творческого процесса — с появлением стихов). Однако слабый след ее остается в слове «чудо»: напомним, что в музыке, по Ахматовой, «что-то чудотворное горит». Таким образом, в стихотворении, посвященном поэтическому творчеству, тема музыки занимает композиционно центральное место: она скрытно готовится в первой строфе, явно выступает во второй и растворяется в третьей.

Окончание стихотворения заставляет вспомнить слова С. И. Танеева о Пятой сонате Скрябина: «Не кончается, а прекращается». Такой конец не может быть назван чисто музыкальным: он известен и в поэзии XX века², но в принципе более характерен для музыки³. Учитывая, что в тексте, повествующем о сочинении стихов, не появляются такие слова, как *творчество*, *стихи*, *поэзия*, *вдохновение*, *звуки*, *слова* и им подобные, можно было бы сказать, что стихотворение Ахматовой «И было этим летом так отрадно...» не только раскрывает авторское

¹ Эти слова завершают последний прижизненный сборник Ахматовой «Бег времени».

² Ср. хотя бы у Мандельштама: «И лодка, волнами шурша, / как листьями...» (окончание стихотворения «Как тень внезапных облаков...», 1910).

³ См., например, Денисов Э. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие // Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986.

понимание взаимосвязи музыки и поэтического творчества, но и само по себе похоже на музыку, причем не фонетической своей организацией, не звучанием, а воплощением вполне определенных состояний, процессов и отношений без прямого их названия.

Впрочем, вопрос о сходстве поздней поэзии Ахматовой с музыкальным искусством нельзя рассмотреть без углубления в «Поэму без героя».

Очерк III

*«Скрытые музыки»
в «Поэме без героя»*

У шкатулки ж тройное дно.

«Поэма без героя»

I

Музыка и музыки

Едва ли не самое загадочное сочинение Ахматовой, «Поэма без героя» получила и самый объемный авторский комментарий, способствующий, однако, не столько раскрытию загадок поэмы, сколько умножению их. В обширном ахматовском наследии нет другого произведения, где и в самом тексте, и в авторских к нему комментариях столько раз и в столь разных обликах упоминалась бы музыка.

«Что в ней присутствует музыка,— писала Ахматова о «Поэме»,— я слышу уже 15 лет и почти от всех читателей вещи» (II, 231). Но на протяжении тех же лет читатели могли слышать подобное от самого автора.

Это всё наплывает не сразу.
Как одну музыкальную фразу,
Слышу шепот...

<...>

А во сне все казалось, что это
Я пишу для кого-то либретто,
И отбоя от музыки нет.

Такие признания о творческом процессе, включенные в текст поэмы, перекликаются с разрозненными автокомментариями под общим названием «Проза о поэме», где Ахматова называет поэму «тонущей в музыке» (II, 222); говоря о неотвязности поэмы, которая, «как припадки какой-то неизлечимой болезни, вновь и вновь настигала» автора, подчеркивает: «...случалось это повсюду — в концерте при музыке...» (II, 224); наконец, сообщает, что поэма «с помощью скрытой в ней музыки дважды уходила в балет»¹. Свидетельства последнему — варианты балетного либретто, своеобразный дополнительный автокомментарий к поэме.

«Я думала, — добавляла Ахматова, — что она там (в балете. — Б. К.) и останется навсегда» (II, 222). К этому добавлению следовало выразительное примечание: «Навсегда под рожденной ею музыкой (чьей?), как могила под горой цветов» (II, 423). К тому же ряд задуманных, но не воплощенных в поэме образов — в частности, «петербургские ужасы: смерть Петра, Павла, дуэль Пушкина, наводнение, блокада» (II, 230) — все это, по словам Ахматовой, «должно звучать в еще не существующей музыке» (II, 230).

Уже здесь заметно, что слово *музыка* в ахматовском употреблении явно тяготеет к множественному числу: музыка, в которой «тонет» поэма, видимо, не та, что «скрыта» внутри поэмы, и, должно быть, не та, что покрывает ее, как цветы могилу. Редко используемое множественное число от слова *музыка* реализуется в одной из ахматовских прозаических записей, где о двух героинях, которые «пришли из балета, и их обратно в Поэму не пустили», сказано: «...может быть, они возникнут в одной из музык» (II, 228). Без множественного числа не обойтись и нам, ибо перед читателем поэмы и ахматовских заметок о ней возникает клубок из разных музык, многие из которых наделены известной мерой таинственности: «чья?», «еще не существующая», «рожденная поэмой», «скрытая в ней» и пр.

Не пытаясь распутать все нити этого клубка (воз-

¹ Цит. по: Жирмунский В. М. Творчество Анны Ахматовой. С. 165.

можно, для самого автора свившиеся необычайно сложно и плотно), попробуем для начала расплести хотя бы верхние его слои, ухватившись за отчетливо видимые нити в надежде добраться до потаенных.

Начнем с тех музык, что вроде бы лишены автором таинственности, — они впрямую названы по имени, и будем постепенно переходить к тем, о которых автор предлагает нам догадываться, а далее и к тем, которые он, кажется, от нас скрывает. Но не забудем при этом об одном существенном свойстве поэмы, представленном Ахматовой в следующих выражениях: «Иногда я вижу ее всю сквозную, излучающую непонятный свет (похожий на свет белой ночи, когда все светится изнутри), распаиваются неожиданные галереи, ведущие в никуда, звучит второй шаг, эхо, считая себя самым главным, говорит свое, а не повторяет чужое, тени притворяются теми, кто их отбросил. Все двойится и тронется — вплоть до дна шкатулки» (II, 229).

2

Имена и названия

...И снова
Выпадало за словом слово,
Музыкальный ящик гремел...

«Поэма без героя»

Под «музыкальным ящиком» в принципе можно иметь в виду едва ли не любой музыкальный инструмент, но скорее всего — механический. В частности, это может быть граммофон, связанный в памяти Ахматовой с годами ее молодости, что засвидетельствовано в стихотворении из цикла «Юность», написанного в год начала работы над «Поэмой»:

Мои молодые руки
Тот договор подписали
Среди цветочных киосков
И граммофонного треска...

В поэме «музыкальный ящик» возникает во второй части («Решка»), в строфах, иронически объясняющих

непонятливому редактору, как сочинялась поэма, а потому выглядит своего рода аккомпаниатором поэта, якобы пишущего под диктовку «граммофонного треска».

Был ли граммофон «аккомпаниатором» Ахматовой в работе над «Поэмой» (о склонности Ахматовой сочинять «при музыке» говорилось выше), или же (что, конечно, куда более вероятно) «музыкальный ящик гремел» лишь в памяти автора, но во всяком случае первое музыкальное сочинение, которое заставляет нас услышать автор, принадлежит к популярнейшим произведениям мирового и, в частности, граммофонно-пластиночного репертуара. Оно проступает в заключительном крещендо первого посвящения:

Не море ли?

Нет, это только хвоя
Могильная, и в накипанье пен
Все ближе, ближе...

Marche funèbre...

Шопен...

Так, уже в первом поэтическом фрагменте поэмы слово уступает финальную позицию музыке: отточия здесь как будто выполняют роль пауз, в момент которых читателю предложено вслушаться в приближающуюся трагическую поступь аккордов прославленной третьей части из фортепианной сонаты *b-moll* Шопена.

Траурный флер, сотканный из слов и музыки и брошенный на поэму первым посвящением, своеобразно поддерживается посвящением «третьим и последним». Оно открывается строками:

Полно мне леденеть от страха,
Лучше кликну Чакону Баха,
А за ней войдет человек, —

и завершается:

И поэмы смертный полет...
Но не первую ветвь сирени,
Не кольцо, не сладость молений —
Он погибель мне принесет.

В сравнении с первым посвящением здесь музыка и слово как бы поменялись местами: траурная торжественность баховской Чаконы (кстати, вновь весьма популярной в пластиночном репертуаре пьесы), откры-

вающей фрагмент, предвещает гибель, возглашаемую финальной строкой.

Строго говоря, Траурным маршем Шопена и Чаконой Баха исчерпываются случаи полных (то есть включающих жанровое название пьесы и имя композитора) упоминаний музыкальных произведений в основном тексте «Поэмы». Во всех остальных случаях жанр музыкального произведения и имена композиторов (равно и исполнителей) либо остаются неназванными, либо раскрываются за пределами основного текста, в так называемых «Примечаниях редактора»¹.

Некоторые из упоминаемых опусов собственно и не нуждаются в раскрытии. Так, например, подпись «Don Giovanni» под эпиграфом, открывающим первую часть «Поэмы» — «Тысяча девятьсот тринадцатый год. Петербургская повесть», — не оставляет сомнений в том, что речь идет об опере Моцарта.

О многозначности этого эпиграфа, затрагивающего и тему возмездия («Смеяться перестанешь/Раньше, чем наступит заря»), и тему Дон-Жуана и командора, а в связи с этим отсылающего не только к «Дон-Жуанам» Моцарта и Байрона, но и к «Каменному гостю» Пушкина, и к циклу «дон-жуанских» стихов Блока, немало говорилось в литературе о «Поэме». Для наших рассуждений (в особенности дальнейших) важны другие моменты: 1) эпиграф взят из оперы; 2) эпиграф взят из либретто (Да Понте); 3) цитирование эпиграфа по-итальянски (без перевода), по сути, превращает литературную цитату в музыкальную. Для знающих оперу Моцарта эпиграф звучит не просто словами предостережения, но тем грозным зауспокойным хоралом, которым внезапно — при громовой поддержке тромбонов — разражается каменная статуя командора, прерывая болт-

¹ Последние, как известно, принадлежат самой Ахматовой и являются частью не осуществленного до конца замысла особой «игры с читателем» путем противопоставления «примечаний редактора» ненаписанным «примечаниям автора». Ахматова сообщала: «Предисловие к примечаниям автора. В отличие от примечаний редактора, которые будут до смешного правдивы, примечания автора не содержат ни одного слова истины, там будут шутки умные и глупые, намеки понятные и непонятные, ничего не доказывающие ссылки на великие имена (Пушкин) и вообще все, что бывает в жизни, главным же образом строфы, не вошедшие в окончательный текст» (БП, 519).

ливый речитатив Дон-Жуана и Лепорелло, сопровождаемый легковесными арпеджиями клавесина. «Петербургская повесть», таким образом, отчетливо начинается музыкой, притом музыкой оперной¹.

О прочих музыкальных эпизодах «Петербургской повести» приходится уже догадываться. Так, в строках:

Но летит, улыбаясь мнимо,
Над Маринскою сценой prima,
Ты — наш лебедь непостижимый, —

читатель сам должен узнать Анну Павлову, исполняющую свой коронный номер — «Умиряющего лебедя» — и услышать используемую для этого номера мелодию Сен-Санса («Лебедь» из сюиты для двух фортепиано с оркестром «Карнавал животных»). Эта на поверхности лежащая догадка подтверждается фразой из балетного либретто: «...пролетает не то царкосельский лебедь, не то Анна Павлова...» (II, 235).

Музыку, под которую «козью пляшет чечетку» героиня, названная в другом месте «козлоногой», припомнят, видимо, только те, кто был свидетелем исполнения О. А. Глебовой-Судейкиной сцены из балета И. А. Саца «Пляс козлоногих» на вечерах «Бродячей собаки»².

Зато в строках:

И опять тот голос знакомый,
Будто эхо горного грома —
Не последнее ль торжество!
Он сердца наполняет дрожью
И несется по бездорожью
Над страной, вскормившей его, —

никто, конечно, не затруднится узнать голос Ф. И. Шаляпина (ср. в балетном либретто: «...временами гремит

¹ Намек на музыку Моцарта можно усмотреть и в прозаической вступительной ремарке ко второй части «Поэмы» («Решка»), где упоминаются «очень глубоко и очень умело спрятанные обрывки Реквиема». В балетном либретто впрямую сказано: «Requiem Моцарта» (II, 233).

² В публикации А. Е. Парниса и Р. Д. Тименчика «Программы „Бродячей собаки“» приводится рецензия газеты «День» (1913, № 86, 30 марта): «Великолепен костюм полуобнаженной О. Глебовой-Судейкиной, ее иступленная пляска, ее бессознательно взятые, экспрессивные для «нежити» движения, повороты, прыжки» (Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1983. Л., 1985. С. 211).

не то горное эхо, не то голос Шаляпина»; II, 235), но определить по этому описанию, что именно исполняет Шаляпин (кстати, подлинный герой граммофонной эры), кажется, не легче, чем установить, какую именно песню несколькими строками ниже «пьяный поет моряк»¹.

Однако между строками о Шаляпине и о моряке возникает еще один эпизод, на этот раз весьма прозрачно намекающий на конкретное музыкальное произведение:

Из-за ширм Петрушкина маска,
Вкруг костров кучерская пляска...

Почему-то именно здесь автор особо позаботился, чтобы обе строки были поняты читателем не только как реалии зимнего масленичного Петербурга с балаганами, но и как сцены из балета. В специально отнесенном к первой из приведенных строк «примечании редактора» расшифровывается: «Петрушкина маска — „Петрушка“, балет Стравинского». На этой, казалось бы не такой уж необходимой читателю, расшифровке мы еще остановимся особо, а пока отметим, что между упоминаниями о Шаляпине и о балете Стравинского не исключена связь чисто музыкальная. Дело в том, что в тяжеловеснейшем танце кучеров с конюхами в балете Стравинского звучит русская народная песня «Не лед трещит», а при вступлении в танец кормилиц возникает другая фольклорная цитата — песня «Вдоль по Питерской» (другое название — «Во пиру была»), уже звучавшая в той же четвертой картине балета ранее. Обе эти песни входили в репертуар Шаляпина, причем особой популярностью пользовалась грампластинка, на которой Шаляпин записал композицию из этих песен: начинал с плавной «Вдоль по Питерской», а потом переходил на ухарскую «Не лед трещит». Не их ли и следует слышать в том голосе, что «несется по бездорожью/Над страной, вскормившей его»? Но тогда (позволим читательскому воображению разыграть-

¹ В комментариях В. М. Жирмунского к «Поэме без героя» сказано, что персонаж этот «ассоциируется у Ахматовой с воспоминаниями о гибели русского флота в Цусимском бою», и приведен остающийся без ответа вопрос из прозаической записи Ахматовой: «Что поет моряк?» (БП, 516).

ся — ведь «Поэма» своей загадочностью явно призывает к этому) почему не предположить, что те же песни поет и другой персонаж второй главы — «пьяный моряк»? Не говоря уже о том, что это природные песни породившего его социального слоя, «пьяный моряк» мог в избытке наслушаться их в том же шаляпинском исполнении: редкий петербургский трактир обходился без «музыкального ящика» и в редком наборе грамофонных пластинок отсутствовала «Вдоль по Питерской» в исполнении Шаляпина.

Но если так, то не выходит ли, что три современника — покоритель и Мариинских лож и трактирных комнат Федор Шаляпин, кумир эстетов новейшей формации Игорь Стравинский и «призрак Цусимского ада» безымянный пьяный моряк, так сказать, *повязаны одной музыкой* и эта музыка есть не что иное, как — то монументализированная оперным басом великого певца, то преломленная сквозь призму изысканнейшей звуковой фантазии композитора-модерниста, то искаженная пьяным голосом «человека из низов» (участника минувших и, видимо, многих будущих сражений) — *русская народная песня*?

Если наши предположения верны, то скрытая музыкальная нить, связующая отмеченные эпизоды второй главы, вносит в набросанную там и давно по достоинству оцененную историческую панораму Петербурга в промежутке между двух войн и двух революций выразительнейший штрих.

Два прямых упоминания музыки в «Поэме» связаны с православной литургией. Об одном из них — в «Петербургской повести» («Храм гремит: „Голубица, гряди!“») — говорится в «примечаниях редактора»: «„Голубица, гряди!“ — церковное песнопение. Пели, когда невеста ступала на ковер в храме» (БП, с. 378). Другое — в «Решке» («Напев Херувимской / У закрытых церковей дрожит») — не комментируется.

Зато подробный авторский комментарий получает музыкальное сочинение, упомянутое в последних строках ранней редакции поэмы, строках, по-видимому столь важных для автора, что и в поздней редакции, дав новое окончание поэмы, Ахматова все же повторила их в «примечаниях редактора» с тем же пояснением: «Раньше поэма кончалась так:

А за мною, тайной сверкая
И назвавши себя «Седьмая»,
На неслышанный мчалась пир,
Притворившись нотной тетрадкой,
Знаменитая ленинградка
Возвращалась в родной эфир.

«Седьмая» — Ленинградская симфония Шостаковича. Первую часть этой симфонии автор вывез на самолете из осажденного города 29 сентября 1941 г.» (БП, с. 378)¹.

Стремление сохранить в конце полного текста поэмы (включая «примечания редактора») упоминание Седьмой симфонии Шостаковича, возможно, продиктовано желанием не утратить в поздней редакции того, что Т. В. Цивьян (с. 195) назвала «музыкальной рамкой» поэмы: произведение Ахматовой начинается (Шопен и Бах в посвящениях, Моцарт в эпитафии к первой части) и заканчивается (Шостакович) музыкой. Причем, как в самом первом, так и в последнем случае музыка подается как реальное звучание: слова «возвращалась в родной эфир» можно трактовать как исполнение Седьмой симфонии Шостаковича, транслировавшееся в Ленинград по радио, что вновь заставляет вспомнить о «музыкальном ящике», превратившемся, возможно, на этот раз из граммофона в черную «тарелку» репродуктора.

Только два композиторских имени названы в «примечаниях редактора» — Стравинский и Шостакович. Учитывая, что авторов «Петрушки» и «Седьмой» («притворившейся нотной тетрадкой») читатель вполне мог бы узнать и без дополнительных разъяснений, следует предположить, что их сопоставление в «примечаниях» не случайно. Речь идет не просто о двух наиболее ценимых Ахматовой творцах современной музыки². В контексте поэмы между Стравинским и Шостаковичем протягиваются несколько незримых, но существенных нитей.

¹ По данным С. Хентовой, 29 сентября 1941 года Шостакович завершил третью часть Седьмой симфонии. Вылет композитора на военно-транспортном самолете из Ленинграда состоялся 1 октября того же года (см.: Хентова С. Шостакович. Жизнь и творчество. Л., 1986. Т. 2. С. 597).

² Напомним: Ахматова полагала, что Стравинский заставил «звучать по-своему весь XX век» (II, 235), что его творчество «стало высшим музыкальным выражением духа XX века» (II, 195), и в то же время считала, что сама «живет на земле» в эпоху Шостаковича (см. с. 72 наст. изд.).

Во-первых, это нить во времени: от 1910-х годов, воскрешаемых в первой части поэмы, до 1942-го — года окончания работы над первым вариантом поэмы и первого исполнения Седьмой симфонии Шостаковича. Во-вторых, это нить в географическом, а точнее говоря, геополитическом пространстве: композитор, под чью музыку проходила «молодость наша» (то есть автора и героев поэмы), и композитор, под чью музыку завершается работа над поэмой, приравнены друг к другу удаленностью от своего родного города; они, как и автор, вырваны из родного гнезда. Не зря в эпилоге поэмы после проникновенного гимна оставленному городу идут строки, в которых драмы эвакуации и эмиграции поставлены рядом:

А веселое слово — дома —
Никому теперь не знакомо,
Все в чужое глядят окно.
Кто в Ташкенте, а кто в Нью-Йорке,
И изгнания воздух горький —
Как отравленное вино.

В-третьих, точное жанровое наименование в «Примечаниях редактора» сочинений обоих композиторов — «балет Стравинского» и «симфония Шостаковича» — образует еще одну нить, протянутую уже, так сказать, в жанровом пространстве и заставляющую вспомнить заметку Ахматовой «План „Прозы о поэме“», точнее, два его пункта: «3. О самой поэме. <...> Ее уходы в балет. <...> 5. <...> Писать широко и свободно. Симфония» (II, 230).

О роли балета и симфонии как жанровых ориентиров поэмы речь будет впереди. Пока же заметим, что едва ли не каждое упоминание конкретного музыкального сочинения или музыкантского имени в поэме оказывается своего рода «миной замедленного действия», готовой при вдумчивом чтении взорваться фейерверком самых разнонаправленных ассоциаций. Кажется, наиболее «безопасен» в этом плане Траурный марш Шопена — в силу своей универсальной символики¹. Стоит, впрочем, вспомнить, что в списке сочинений А. Лурье² значится созданная

¹ Кстати, в одном из вариантов балетного либретто, когда две героини со свечами преклоняют колена перед телом самоубийцы, Ахматова пишет просто: «Звуки Шопена» (II, 234). Не приходится сомневаться, что подразумевается тот же марш.

² См.: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London. 1980. Vol. 11. P. 258.

в 1921 году «Chant funèbre sur la mort d'une poète» («Траурная песнь на смерть поэта») для хора и духовых инструментов на слова Ахматовой. Музыка и использованные в ней стихи нам неизвестны, но кажется естественным связать возникновение этого опуса с преждевременной кончиной А. А. Блока или с трагической гибелью Н. С. Гумилева в августе 1921 года. Учитывая, что французское название сочинения Лурье перефразирует итальянское название «Траурного марша на смерть героя» из фортепианной сонаты, ор. 26, Бетховена («Marcia funebre sulla morta d'un Eroe»), можно предположить, что заключительные слова посвящения — «Marche funèbre... Шопен...» — содержат скрытый намек на «Chant funèbre» Лурье и на обстоятельства ее появления.

«Чакона Баха» из «третьего и последнего» посвящения, дописанного к поэме в 1956 году, связана, как уже говорилось в очерке Р. Тименчика (см. с. 59), и с «гостем из будущего» (о его приснившемся приезде в стихотворении «Сон» сказано: «Он был во всем... И в баховской Чаконе...»), и с А. Лурье, игравшим баховскую Чакону Ахматовой еще в Царском Селе.

Возможно, с А. Лурье связан и эпиграф из Моцартова «Дон-Жуана». Во всяком случае, та же строка была особо выделена в эссе Лурье «Смерть Дон-Жуана (Из „Вариаций о Моцарте“): «Удивительный хоральный мотив командора: «Di rider finirai pria dell'aurore», как голос рока, предвещает о наступающей развязке, в то время как вся музыка еще совсем далека от нее»¹.

Разумеется, многозначность ахматовской отсылки к «Дон-Жуану» Моцарта этим не исчерпывается. Ко всему сказанному на эту тему добавим, что Моцарт (наряду с Дебюсси, упомянутым в проекте балетного сценария «Поэмы») был любимейшим композитором М. Кузмина, сыгравшего, по мнению Ахматовой, зловещую роль в той реальной драме, которая послужила сюжетной основой для «Петербургской повести», и представленного в поэме в тонах самых мрачных:

Общий баловень и насмешник, —
Перед ним самый смрадный грешник —
Воплощенная благодать...

¹ Числа. Париж. 1934. № 9. С. 173.

Между тем «общий баловень и насмешник» (кстати, познакомивший Артура Лурье с «Дон-Жуаном») неоднократно воспевал в своих стихах музыку Моцарта и, судя по этим воспеваниям, видел в ней — вполне в соответствии с собственными эстетическими взглядами — идеал искусства, как радующей глаз и тешащей слух игры-наслаждения. Пестрота звуковых красок, изысканная простота, грациозность, подернутая легким налетом эротичности, — вот что прежде всего ценилось Кузминым в Моцарте, если судить по таким стихотворениям, как «Музыка», «Zauberflöte», «В такую ночь, как паутина...», или же по таким строкам из «Чужой поэмы», как:

О, сердце, может, лучше не мечтать бы!
Испания и Моцарт — «Фигаро»!
Безумный день великолепной свадьбы,
Огни горят, зажженные пестро, —

или по строфе стихотворения «Из поднесенной некогда корзины...»:

Ах, звуков Моцарта светлы лобзанья,
Как дали Рафаэлева «Парнаса»,
Но мысли не прогнать им, что свиданья
Я не имел с четвертого уж часа.

Музыка Моцарта многое значила и для Ахматовой, видимо, с самых ранних лет:

Но лишь предвечных роз простая красота,
Та, что всегда была моей отрадой в детстве,
Осталась и досель единственным наследством
Как звуки Моцарта...

(«Я не люблю цветы — они напоминают...»)

Однако в «звуках Моцарта» Кузмин и Ахматова, надо полагать, слышали разное, и уж во всяком случае Ахматова вряд ли могла согласиться с той характеристикой вообще музыки, на которую однажды осмелился Кузмин:

Я этот вечер помню, как сегодня...
И дату: двадцать третье ноября.
Нас музыка, прелестнейшая сводня,
Уговорила, ветрено горя.

(«Я этот вечер помню, как сегодня...»)

Похоже, что Ахматову волновало в музыке Моцарта не столько то, что Кузмин назвал «лобзаннями», сколько то, что Пушкин обозначил как

...виденье гробовое,
Незапный мрак иль что-нибудь такое...

Упоминания в поэме и балетном сценарии Моцартова Реквиема свидетельствуют о трагедийном, грозном ореоле, окружающем музыку Моцарта в контексте поэмы, и выбор для эпитафии одного из мрачнейших фрагментов оперы, изобилующей гедонистическими эпизодами, можно понять как еще одну, чисто музыкальную, реплику в той скрытой полемике с М. Кузминым, каковая, по свидетельству исследователей, пронизывает текст «Поэмы без героя», особенно ее первую часть¹.

Итак, музыка Баха, Моцарта, Шопена, Сен-Санса, Саца, Стравинского и Шостаковича, православные песнопения и русские народные песни образуют тот слой музыкального фона поэмы, который можно определить как ясно слышимый². Однако, работая над «Поэмой», Ахматова, конечно, не могла не помнить эпитафию к книге Всеволода Князева — прототипа того самого драгуна-самоубийцы, чья гибель описана и оплакана в «Поэме» автором. Эпитафия, заимствованная из Китса, гласил: «*Heard melodies are sweet / But those unheard are sweeter*» («Слышимые мелодии сладки, но те, неслышимые, слаще»).

¹ См.: Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Ахматова и Кузмин // *Russian Literature*. 1978. VI-3. С. 241–256.

² Упоминания Иоканаана и «Саломеевой пляски» могут быть также связаны с оперой Р. Штрауса «Саломея».

Балет и город

Весь ты сыгранный на шарманке,
Отразившийся весь в Фонтанке,
С ледоходом уплывший весь
И подсунувший тень миража...

«Городу»

«Неслышимые мелодии» в «Поэме» часто являются близкими родственниками слышимых или во всяком случае так или иначе сцеплены с ними. Примечательно, что заметнее всего это в строфах, не вошедших в окончательный текст поэмы, но тем не менее сохраненных автором и сообщаемых читателю в виде дополнений, вариантов, которых, по выражению самой Ахматовой, «в Поэму не пустили». Так, читая стихотворение «Петербург в 1913 году»:

За заставой воеет шарманка,
Водят мишку, пляшет цыганка... —

нельзя вновь не услышать музыку «Петрушки» Стравинского: звучание шарманок образует эффектнейшие моменты первой картины балета, появление поводыря с медведем и купца с пляшущими вокруг него цыганками — не менее заметные эпизоды из четвертой картины, чем упомянутая в основном тексте пляска конюхов и кучеров. В другой «дополнительной» строфе («Институтка, кузина, Джульетта...») строка о гибели цыганки:

Нем твой бубен, моя цыганка, —

заставляет вспомнить то поразительное звучание, которого добился Стравинский, вписав в партитуру (в эпизоде «Петрушка падает с разбитым черепом») экстраординарное указание исполнителю: «Уронить бубен на пол». Между прочим, гибели Петрушки в балете Стравинского предшествует длительно нагнетаемое напряжение пляски ряженных. С появления ряженных, как известно, начинается действие «Петербургской повести»; испуг автора их появлением отражен, в частности, в строке: «С детства ряженных я боялась...» Конечно, ряженные в «Поэме без героя» носят весьма изысканные

маски («Этот Фаустом, тот Дон-Жуаном...») в отличие от простонародных масленичных масок у Стравинского типа свиньи или козы. Но общая маска в двух вереницах ряженных все же находится — балагурству Черта в балете Стравинского соответствует в поэме:

Хвост запрятал под фалды фрака...
Как он хром и изящен!..
Однако
Я надеюсь, Владыку Мрака
Вы не смели сюда ввести?

Появление ряженных как предвестье гибели, безусловно, можно считать общим мотивом балета Стравинского и поэмы Ахматовой.

На общность других подобных мотивов конспективно указывает Т. Цивьян в примечании к статье «Ахматова и музыка», справедливо сравнивая треугольник, выстроенный в поэме (героиня, «Коломбина десятых годов», — влюбленный в нее корнет, «драгунский Пьеро», — и его счастливый соперник), с треугольником Балерина — Петрушка — Арап в балете Стравинского (с. 193).

В работе «О происхождении двух образов народного театра в «Поэме без героя» А. Ахматовой» Н. Е. Тропкина¹, говоря про опору поэмы на традиции фольклорного театра (фундаментальные и для «Петрушки»), указала на некоторый параллелизм строк, расположенных в разных главах «Петербургской повести»:

Из-за ширм Петрушкина маска,
Вкруг костров кучерская пляска,
Над дворцом черно-желтый стяг...
<...>

И выглядывал вновь из мрака
Старый питерщик и гуляка,
Как пред казнью бил барабан...

Д. С. Лихачев, как напоминает Н. Е. Тропкина, узнал в питерщике и гуляке традиционную фигуру петербургских маслениц — «балаганного деда»². Между тем балаганный дед — персонаж первой картины «Петрушки», наделенный собственным лейтмотивным звучанием.

¹ В кн.: Русская литература и фольклорная традиция: Сб. научных трудов. Волгоград, 1983. С. 112—118.

² Лихачев Д. С. Ахматова и Гоголь // Традиция в истории культуры. М., 1978. С. 226.

В этой связи и бой барабана представляется небезотнотительным к балету Стравинского: барабанное соло не только предшествует появлению фокусника с куклами, но и гремит в промежутках между картинами балета, заменяя традиционные паузы. Таким образом, и в трех последних цитированных строках мы вправе слышать отголоски музыки Стравинского.

Укажем еще на две неявные отсылки к балету Стравинского в поэме. Мало того, что героиня поэмы, как и героиня «Петрушки», — балерина; она еще, как и у Стравинского, балерина-кукла:

Что глядишь ты так смутно и зорко:
Петербургская кукла, актерка...¹

Вторая отсылка (возможно, даже не осознанная автором) требует особой — фонетической — расшифровки. Строку «Крик петуший нам только снится» все комментаторы поэмы справедливо сопоставляют со строками Блока:

Из страны блаженной, незнакомой, дальней
Слышно пенье петуха.

(«Шаги Командора»)

Однако «все двойится» в поэме, и потому, не оспаривая очевидных блоковских ассоциаций (а через них и евангельских — крик петуха, услышанный Петром во время предсказанного Иисусом предательства), предложим и другую. Заметим, что словосочетание «крик петуший» фонетически предельно близко к словесному обозначению Стравинским (а вслед за ним и критиками) важнейшего лейтмотива балета — «Крик Петрушки». Нельзя ли предположить, что вместе со строками:

Крик петуший нам только снится,
За окошком Нева дымится,
Ночь бездонна и длится, длится —
Петербургская чертовня...

В черном небе звезды не видно,
Гибель где-то здесь, очевидно,
Но беспечна, прятна, бесстыдна
Маскарадная болтовня... —

¹ Ср. упоминание в «Прозе о поэме» «la dance russe» (II, 228) и задуманную в балетном либретто «дикую, почти хлыстовскую, русскую» (II, 233) с «Русской», завершающей первую картину «Петрушки».

неслышимой мелодией звучит хриплый, потешный, но и душераздирающий лейтмотив Петрушки, резанувший слух современников своей диссонантностью, парадоксально совместивший в себе фанфарный призыв, пародию на него и жалостливо-смешные стоны и ставший символом всей эпатазирующего толка «карнавальности», присущей и балету и породившей его культуре?¹

Заметим, что мелодия другого композитора звучала как вполне «слышимая» в черновом варианте:

Это все наплывает не сразу,
И одна музыкальная фраза,
Как из скрябинского «Экстаза»,
Просто несколько сбивчивых слов...

Таким образом, в окончательном (уже цитировавшемся) варианте:

Это все наплывает не сразу.
Как одну музыкальную фразу,
Слышу шепот... —

превратилась в «неслышимую мелодию» одна из восьми лейттем скрябинской «Поэмы экстаза».

Примечательно, что в приведенном черновом фрагменте упоминанию музыки Скрябина предшествует прославление Стравинского:

...театр Мариинский
И предчувствует, что Стравинский,
Расколовший недра души,
[С мировой славой в руке]
Ныне юноша, обрученный
С Девой Музыкой, обреченный
Небывалое совершить.

Перечисляя значительнейшие фигуры русского искусства 1910-х годов — «это время Стравинского и Блока, Анны Павловой и Скрябина, Ростовцева и Шляпина, Мейерхольда и Дягилева» (II, 247), — Ахматова, как видим, назвала лишь двух композиторов, поставив, как и в черновом фрагменте поэмы, Стравинского на первое место. Оба композиторских имени в дальнейшем исчезли

¹ Подробный анализ лейтмотива Петрушки (со ссылками на многочисленные предшествующие анализы) и выявление его культурологической символичности см. в статье: К а ц Б. О культурологических аспектах анализа // Сов. музыка. 1978. № 1.

из поэтического текста произведения, однако, если Скрябин исчез практически бесследно, то имя Стравинского осталось упомянутым в «Примечаниях редактора», а его музыка, как можно убедиться, неоднократно возникает в поэме в виде «слышимых», а большей частью «неслышимых мелодий».

Тому могло быть много причин. Одна из них, возможно, состоит в том, что в сознании Ахматовой музыка Скрябина всецело связывалась с эпохой символизма, безнадежно ушедшей в прошлое. Иначе понимала Ахматова роль музыки Стравинского. В статье «Амедео Модильяни» парижские премьеры Стравинского обрезают под пером Ахматовой статус эпохальных, открывающих новую эру событий: «Мы знаем теперь, что судьба Стравинского тоже не осталась прикованной к 10-м годам, что творчество его стало высшим музыкальным выражением духа XX века. Тогда мы этого еще не знали. 20 июня 1910 года была поставлена „Жарптица“. 13 июня 1911 года Фокин поставил у Дягилева „Петрушку“» (II, 195).

Другая же причина, возможно, состояла в том, что творчество ярчайшего представителя московской композиторской школы Скрябина (и в частности, «Поэма экстаза») не вписывалось в тот исключительно важный для поэмы локальный колорит, который заставил Ахматову назвать первую часть «Петербуржской повестью». Творчество же Стравинского (коренного петербуржца) вписывалось в этот колорит превосходно, а балет «Петрушка» был, по сути, идеальным музыкальным воплощением *genii loci*, духа того места, в котором разыгрывалась описанная Ахматовой драма:

А вокруг старый город Питер,
Что народу бока повытер
(Как тогда народ говорил),—
В гривах, в сбруях, в мучных обозах,
В размалеванных чайных розах
И под тучей вороньих крыл.

С детства запомнившая «звуки в петербургских дворах» (II, 249): шарманку, выкрики точильщиков, старьевщиков, разносчиков, — Ахматова вряд ли могла не оценить по достоинству ту поразительную по смелости

«симфонию» уличных звуков, которую дерзко выплеснул Стравинский в первой картине балета, не утраившись обвинений ни в вульгарности материала, ни в общей «какофоничности» звучания.

«Все двойится» в поэме, но стоит обратить особое внимание на постоянное раздвоение намеков на «Петрушку» и реальных петербургских уличных сцен. Даже в окончательном тексте поэмы основная строка, отсылающая к балету — «Из-за ширм Петрушкина маска», — имеет здесь же указанный вариант: «Через Неву за пятак на салазках». «Вариант, — справедливо замечает Н. Е. Тропкина, — в известной мере обманчивый. Если заменить только эту строку, то выпадает из контекста и лишается смысловой опоры следующая за ней — «Вкруг костров кучерская пляска». Строка и ее вариант самим текстом предназначены для параллельного прочтения как эквивалентные. <...> Строки поэмы... делятся: «Вкруг костров кучерская пляска» — это как бы и черта реальности 1910-х годов, и сцена из балета И. Ф. Стравинского»¹. Но не то же ли самое наблюдается буквально при всех остальных — явных или неявных — отсылках к балету? Шарманка воеет, медведя водят, цыганка пляшет не на Мариинской сцене, а «за заставой», там, где «паровик идет до Скорбящей». Балаганный дед выглядывает не с балкона ярмарочного строения, а прямо из мрака города, ушедшего в туман. Барабан бьет тоже не в оркестровой яме, а, видимо, на Семеновском плацу — площади, на которой происходили и казни и масленичные гулянья; это тоже один из петербургских звуков, запомнившихся Ахматовой с детства: «Барабанный бой, так всегда напоминающий казнь» (II, 249). Наконец, героиня поэмы, «петербургская кукла», что «окаянной пляской пьяна», танцует, кажется, не на помосте сцены или дворцовом паркете, а прямо на торцовой мостовой Петербурга:

Мне ответь хоть теперь:

неужели

Ты когда-то жила в самом деле

И топтала торцы площадей

Ослепительной ножкой своей?..

¹ Тропкина Н. Е. Цит. соч. С. 116.

Реальный Петербург и его отражение в балете Стравинского переплетаются в поэме до неразличимости. Детали городского пейзажа пляшут, подобно кучерам Стравинского («Дым плясал вприсядку на крыше»), а сам город звучит его же стилизованной под городской фольклор музыкой: «Весь ты сыгранный на шарманке».

Заметим, что строфы, упоминающие шарманку, Ахматова в основной текст поэмы «не пустила». Но двойное упоминание шарманки в дополнительных строфах заставляет увидеть другую ипостась того «музыкального ящика», под чьи звуки, судя по ироническим строфам «Решки», писалась поэма. Напомним, что именно музыкальными ящиками именуются в ремарках шарманки в партитуре балета Стравинского (их две, и они одновременно играют разные мелодии).

Строка «Музыкальный ящик гремел» может быть понята и как намек на скрытую в различных эпизодах поэмы музыку балета Стравинского, неотрывную от образа города. Строки, приведенные в эпиграфе к этой главе, представляются существенным подтверждением этой гипотезы.

Однако в продолжении тех же строк (они взяты из наброска, озаглавленного «Городу») есть отрывок, представляющий задуматься о других «неслышных мелодиях» поэмы, еще более глубоко запрятанных:

Ты как будто проигран в карты
За твои роковые марты
И за твой роковой апрель.

Тема карт, естественно, ассоциируется в музыкальном плане с оперой Чайковского «Пиковая дама». И несмотря на то, что ни в самой поэме, ни в авторских комментариях к ней нет ни единого упоминания этой оперы и ее автора, попробуем показать, что среди «скрытых музык» поэмы притаилась и музыка Чайковского.

Призрак «Пиковой дамы»

Но кто обязан верить автору?

«Проза о поэме»

«Никаких третьих, седьмых, двадцать девярых смыслов поэма не содержит», — написала Ахматова в разделе «Вместо предисловия» (БП, 353).

Это как раз тот случай, когда читатель не обязан верить автору, хотя бы потому, что в самой нумерации якобы отсутствующих скрытых смыслов содержатся числительные, заставляющие вспомнить о таинственной комбинации карт из «Пиковой дамы». «Тройка» и «семерка» встречаются и в «Прозе о поэме». Так, к заглавию заметки «Второе письмо» Ахматова дает интригующее примечание: «Почему второе — мне больше нравятся нечетные цифры, почему не третье и не седьмое. Как Вам кажется — седьмое?» (II, 224).

Впрочем, доказательств связи «Поэмы без героя» с повестью Пушкина «Пиковая дама» более чем достаточно, причем большинство из них как раз опровергает сказанное автором об отсутствии в поэме «третьих, седьмых и двадцать девярых смыслов». Чрезвычайно высоко ценя пушкинскую повесть, Ахматова считала важнейшим ее достоинством наличие тайны. В заметке «Пушкинская тайнопись» о неоконченном «Дубровском» говорится: «Это, в противоположность „Пиковой дамы“, вещь без Тайны. <...> Да, там есть все — но нет тайнописи „Пиковой дамы“» (II, 173). Но зато это достоинство Ахматова приписала «Поэме без героя» в одной из незавершенных строф:

Не боюсь ни смерти, ни срама,
Это тайнопись, криптограмма...

К тому же в упомянутом «Втором письме», едва заходит речь о различных толкованиях поэмы, Ахматова сразу же приводит в пример пушкинскую повесть: «Конечно, каждое сколько-нибудь значительное произведение искусства можно (и должно) толковать по-разному (тем более это относится к шедеврам). Например, «Пиковая

дама», и просто — светская повесть 30-х годов 19 века, и некий мост между 18 и 19 веками (вплоть до обстановки комнаты графини), и библейское «Не убий» (отсюда все «Преступление и наказание»), и трагедия старости, и новый герой (разночинец), и психология игрока (очевидно, беспощадное самонаблюдение), и проблема языка (каждый говорит по-своему, особенно интересен русский язык старухи — докарамзинский; по-французски, надо думать, она говорит не так), но... я, простите, забалтываюсь — меня нельзя допускать к Пушкину...» (II, 225).

Перед нами, по сути, еще одна краткая пушкинская студия Ахматовой. Обратим, однако, внимание на то место, где, поставив отточие после «но», Ахматова прервала свое «забалтыванье», и подчеркнем, что по-французски старая графиня у Пушкина не говорит ни слова (если не считать ее обращения к Томскому — Paul). Зато та же героиня в избытке говорит, точнее, поет по-французски в опере Чайковского. Похоже, что Ахматова оборвала свои рассуждения в тот самый момент, когда от «Пиковой дамы» Пушкина они начали переходить к «Пиковой даме» Чайковского.

Мы встретились, думается, с весьма потаенным намеком автора на то, что «Поэма без героя» испытала воздействие не только повести Пушкина, но и оперы Чайковского, причем следы этого воздействия глубоко скрыты в ее тексте от читательского внимания. О причинах такой скрытности скажем позже, а пока отметим ряд моментов, связующих поэму с оперой по пушкинскому сюжету.

В первую очередь напомним, что, комментируя наброски ахматовского балетного либретто, В. М. Жирмунский писал: «...новыми эпизодами, которые остались неразработанными, могли явиться: картина призрачного парада царских войск на Марсовом поле или столкновение влюбленного корнета с генералом, который сажает его под арест за то, что он не отдал ему чести («сон корнета» — реминисценция сцены в казарме из «Пиковой дамы» Чайковского)» (БП, 521). Основания, имевшиеся у Жирмунского для отсылки к опере, нам неизвестны, но тем не менее следы реминисценций из оперной сцены в казарме можно, думается, обнаружить в самой поэме. Такова, например, ремарка, предваряющая вторую часть

поэмы: «В печной трубе воеет ветер, и в этом вое можно угадать очень глубоко и очень умело запрятанные обрывки Реквиема». Вспомним, что сцена в казарме сопровождается имитируемым в оркестре воем ветра и заупокойным молитвенным хоровым пением за сценой, что вызывает реплику Германа: «Что это? Пенье или ветра вой? Не разберу...» О литургическом пенье за стеной казармы могут напомнить и другие строки «Решки»:

...Напев Херувимской
За высоким окном дрожит¹.
В дверь мою никто не стучится.

Никто не стучится и в дверь Герману; он просто слышит приближенье призрака: «Там... там... шаги... Вот отворяют дверь...» Зато перед этим слышен стук в окно, пугающий Германа. Ремарки оперного либретто — «Из окна кто-то выгладывает и исчезает. Опять стук в окно. Порыв ветра отворяет его, и оттуда снова показывается тень. Свеча тухнет» — напрашиваются на сопоставления с такими строками поэмы, как:

Кто стучится?
Ведь всех впустили.
Это гость зазеркальный? Или
То, что вдруг мелькнуло в окне...
<...>
Ну, а вдруг как вырвется тема,
Кулаком в окно застучит...
<...>
Звук оркестра, как с того света,
(Тень чего-то мелькнула где-то)...
<...>
Но...
Господняя сила с нами!
В хрустале утонуло пламя...

Реминисценциями сцены в казарме параллели между поэмой и оперой Чайковского отнюдь не исчерпываются. У двух влюбленных самоубийц — гусарского офицера в опере и драгунского корнета² в поэме — можно обнаружить известные сходства в поведении, настроениях и даже прямых высказываниях. Так, строки о корнете:

¹ В другой редакции: «У закрытых церквей дрожит».

² Главный прототип корнета — поэт Вс. Князев — служил в гусарах.

Он мгновенье последнее тратит,
Чтобы славить тебя... —

вполне могли бы резюмировать предсмертные реплики Германа: «Как я люблю тебя, мой ангел! Красавица! Богиня!»

«Одну минуту, что вам стоит? К вам умирающий взывает», — обращается Герман к Лизе во второй картине. «Помогите, еще не поздно!» — мысленно взывает корнет к возлюбленной, будучи уже готовым к смерти:

И безмерная в том тревога,
Кто лишь смерти просит у бога...

Сравните обращение Германа к Лизе: «Я все равно умру... Ведь это мой последний смертный час! Свой приговор узнал сегодня я...»

«Вот что меня томит и гложет», — сообщает Герман о своей страсти.

«Что тебя сегодня томит?» — вопрошает корнета автор.

Не будем смущаться сопоставлением, мягко говоря, неловких виршей либреттиста М. И. Чайковского и стихов Анны Ахматовой, но, памятуя ахматовское же:

Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда, —

приведем еще несколько текстуально перекликающихся эпизодов.

«Пиковая дама»

Дай мне хоть миг один побыть
с тобою...
Потом пусть смерть и с ней
покой!

Как ты, красавица, как ангел
падавший,
Прекрасен он. В его глазах
огонь
палящей страсти...

Кто это?.. демон... или
люди?

Могильным холодом повеяло
вокруг...

«Поэма без героя»

За одну минуту покоя
Я посмертный отдам покой.

Твой, красавица, паладин?
Демон сам с улыбкой Тамары,
Но такие таятся чары
В этом страшном дымном
лице...

Маска это, череп, лицо ли —

И я чувствую холод влажный...

Исследователи поэмы — вослед автору — обычно склонны подчеркивать содержащиеся в ней, так сказать, балетные потенции, для чего действительно есть все основания. Но стоит обратить внимание и на редкие эпизоды, придающие поэме оперный оттенок. Не говоря уже об оперной цитате, послужившей эпиграфом к «Петербургской повести», а также о пении Шаляпина, пьяного моряка и церковных хоров, заметим, что так и не появившийся герой поэмы отчетливо заявлен как герой оперный:

Крик:

«Героя на авансцену!»
Не волнуйтесь: дылде на смену
Непременно выйдет сейчас
И споет о священной мести...

Остается только гадать, о какой «священной мести» споет тот, кто так и не возникнет, но в русле ассоциаций с «Пиковой дамой» Чайковского можно вспомнить об ариозо Германа, завершающем сцену в Летнем саду («Нет, князь! Пока я жив, тебе я не отдам ее! Не знаю как, но отниму!») под грозовую бурю в оркестре. Кстати, и последующие строки:

Что ж вы все убегаете вместе,
Словно каждый нашел по невесте,
Оставляя с глазу на глаз
Меня в сумраке с черной рамой,—

могут быть прочитаны как контаминация обрывочных ассоциаций с оперой Чайковского. Так, все гуляющие в Летнем саду убегают от грозы, оставляя Германа в одиночестве. Незадолго до того князь Елецкий представлял Лизу, вызвав отчаянный вскрик Германа: «Она! Она — его невеста? О, Боже!» Наконец, «с глазу на глаз... в сумраке с черной рамой» остается Герман перед портретом Графини в четвертой картине и текст его речитатива в этом эпизоде («Пытливый взор не может оторваться от страшного и чудного лица») отчасти перекликается с вопросом автора поэмы к портрету героини: «Что глядишь ты так смутно и зорко...» Заметим попутно, что, будучи изъятыми из контекста, строки:

Все уже на местах, кто надо;
Пятым актом из Летнего сада
Пахнет... —

могли бы стать идеальной характеристикой первой картины «Пиковой дамы» (сцены в Летнем саду), где экспонированы все герои, дана завязка действия и предвещена его трагическая развязка.

В отдельных фрагментах поэмы можно уловить отголоски и другой сцены из оперы — сцены у Зимней канавки. Строка «А часы все еще не бьют», вполне объяснимая ввиду ожидания нового года, вместе с тем переключается и с тревожным ожиданием Лизы роковой для нее полночи (ср. следующие строки:

Нету меры моей тревоге,
Я сама, как тень на пороге,
Стерегу последний уют).

Отнюдь не оспаривая других ассоциаций с той же строкой¹, подчеркнем, что они все же не сближают данную строку с другой — в конце второй главы: «Вот он, бой крепостных часов...» В Петербурге лишь одна крепость, следовательно, бьют часы Петропавловской крепости, те самые, что слышит Лиза под аркой на Зимней канавке (ремарка в либретто оперы: «Бой часов на крепостной башне»).

По многим свидетельствам, «Пиковая дама» была одной из любимых Ахматовой опер. Возмущение ее текстом Модеста Чайковского — косвенное свидетельство хорошего знания этого текста. Указанные переключки заставляют даже предположить особо внимательное прочтение Ахматовой либретто Чайковского. Отсутствие каких-либо сведений об этом открывает простор догадкам.

Предлагаемая здесь, основывается на том, что в 1935 году Вс. Э. Мейерхольд работал над постановкой «Пиковой дамы» в МАЛЕГОТе. Задачей этой постановки, вызвавшей, как известно, шумный резонанс, было

¹ Исследователи связывают ее с «Двенадцатым ударом» Кузмина, с «Викторией» Гамсуна («Часы не бьют»), с балетным либретто Ахматовой, где упоминаются «старинные лондонские часы». См.: Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Цит. соч. С. 237 и 292.

приблизить сочинение Чайковского к пушкинскому оригиналу. Для этого было создано новое либретто, автором которого явился Валентин Стенич, литератор, входивший в круг знакомств Ахматовой. Информировал ли Стенич Ахматову о своей работе по переделке либретто М. Чайковского, консультировался ли у нее не только как у поэта, но и как у профессионального пушкиниста? Если да, то у Ахматовой была возможность прочитать оба варианта либретто. Во всяком случае, по некоторым деталям текста поэмы можно предположить, что «Пиковая дама» Чайковского в версии Мейерхольда не только была известна Ахматовой, но произвела на нее определенное впечатление.

В этом плане любопытно сопоставить вступительные авторские ремарки ко второй главе «Петербургской повести» с описанием декораций четвертой картины оперы в постановке Мейерхольда:

«Поэма без героя»

Спальня Героини. Горит восковая свеча. Над кроватью три портрета хозяйки дома в ролях. Справа она Козловогая, посредине — Путаница, слева — портрет в тени. Одним кажется, что это Коломбина, другим — Донна Анна (из «Шагов командора»). За мансардным окном арапчата играют в снежки.

«Пиковая дама»

Спальня Графини. В центре сцены... альков... В канделябрах горят свечи... Рядом с дверью в комнату Лизы висит (слева) большой портрет Графини в молодости... В глубине сцены три щита, на которых висят старинные картины и портреты.

Множественные совпадения очевидны, но особо отметим фонетическую близость первых предложений («Спальня Графини» — «Спальня Героини») и помещение Ахматовой слева «портрета в тени» — портрета, в котором разные зрители могут увидеть разное. Указано, что видится одним, что — другим, следовательно, что-то иное может привидеться неназванным третьим — не портрет ли Графини из «Пиковой дамы»?

Примечательно, что здесь же названные «арапчата» в ближайших поэтических строках получают разъяснение: «Мейерхольдовы арапчата», то есть персонажи, введенные Мейерхольдом в поставленный им в 1910 году мольеровский «Дон-Жуан». Таким образом, на ахматовское описание спальни героини явно ложится отпечаток мейерхольдовской режиссуры.

Как известно, одним из наиболее броских элементов мейерхольдовской постановки оперы Чайковского было размещение действия на лестнице и ее площадках (что, впрочем, неоднократно применялось и в других его спектаклях). В этой связи стоит сравнить пассаж из первой главы поэмы:

Это все наплывает не сразу.
Как одну музыкальную фразу,
Слышу шепот: «Прощай! Пора!
Я оставлю тебя живою,
Но ты будешь моей вдовою,
Ты — Голубка, солнце, сестра!»¹
На площадке две слитые тени...
После — лестницы плоской ступени,
Вопль: «Не надо!» и в отдаленье
Чистый голос:
«Я к смерти готов»², —

с мейерхольдовской мизансценой объяснения Германа и Лизы в конце второй картины, где действие происходит как бы в обратном, по сравнению с ахматовскими строками, порядке: «Лиза... умоляет Германа уйти и не губить ее, спускается на нижнюю площадку. Герман... бросает Лизе упрек, что она... желает его смерти. <...> Не получив ответа, Герман с возгласом («Прощай») бросается бежать. Лиза бежит за ним, кидается на лестницу... останавливается, протягивает руки и с мольбой своим криком («Нет, живи!») останавливает Германа. <...> Оба клянутся в вечной любви. После этого Герман убегает в окно... Лиза сбегает по лестнице вниз (на нижнюю площадку)...»

«Через площадку» — такое название дала Ахматова и включенной в первую главу интермедии (интермедия имеется и в опере Чайковского), в строках которой возникает необычно частое, по сравнению с другими эпизодами поэмы, употребление иноязычного текста (кстати, в постановке Мейерхольда интермедия в опере Чайковского исполнялась по-итальянски). У Ахматовой это смесь итальянского и французского текстов: «Вы дитя,

¹ Ср. тройственное восхваление Лизы Германом в опере: «Красавица! Богиня! Ангел!»

² Ср. реплику Германа в либретто В. Стенича: «Я к смерти приговорен». Это не отменяет, конечно, известного факта: слова «Я к смерти готов» слышала Ахматова от О. Э. Мандельштама.

Signor Casanova...»¹, «Голова Madame de Lamballe»², «Que me veut mon Prince Carnaval?»³.

Упоминание здесь двух исторических лиц и титула XVIII столетия поневоле заставляют вспомнить речитатив Графини, перечисляющей ушедших в небытие спутников своей молодости: «Le duc d'Orléans, le duc d'Ayen... Раз, помню в Chantilly, у Prince de Condé...»⁴.

Перечисление громких имен в либретто Модеста Чайковского завершалось кульминационным упоминанием «самой маркизы Помпадур». В. Стенич заменил любовницу Людовика XV на супругу Людовика XVI — королеву Марию Антуанетту, ту самую, к окну которой во время французской революции бушующая толпа поднесла на пике отрубленную голову ее ближайшей подруги — мадам де Ламбаль, упомянутой в ахматовской интермедии.

Даже яростные противники мейерхольдовской интерпретации оперы Чайковского (а их было, пожалуй, больше, чем сторонников) признавали необычайную удачу его трактовки образа графини. Особое впечатление производила в исполнении Н. Вельтер сольная сцена Графини в ее спальне, где, по воспоминаниям самой исполнительницы, «на миг Графиня замирала в изображенной на портрете позе»⁵. В поэме Ахматовой героиня сходит с портрета, что справедливо связывается многими исследователями с «Портретом» Гоголя. Но принцип множественности ассоциаций, главенствующий в ахматовском сочинении, позволяя, учитывая все сказанное выше, включить в число источников этого мотива и мейерхольдовскую мизансцену из постановки оперы Чайковского.

Имя Мейерхольда (как и его псевдоним — доктор Дапертутто) неоднократно встречается и в тексте поэмы, и в балетном либретто, и в «Прозе о поэме». Из поставленных им спектаклей косвенно упоминаются «Дон-Жуан» Мольера («Мейерхольдовы арапчата»), а также, в связи с фигурами Коломбины, Пьеро и Арлекина, возможно, «Балаганчик» Блока и пантомима Артура Шниц-

¹ Синьор Казанова (*итал.*).

² Мадам да Ламбаль (*франц.*).

³ Чего хочет мой принц Карнавал? (*франц.*).

⁴ «Герцог Орлеанский, герцог Айенский... [в] Шантильи, [у] принца де Конде...» (*франц.*).

⁵ Вельтер Н. Об оперном театре и о себе. Л., 1984. С. 105.

лера «Шарф Коломбины», шедшая под музыку Эрнста Донаньи. Возможно, именно последний из указанных спектаклей, где Гапер непрерывно играл на клавесине, а Пьеро, собираясь покончить с собой, открывал «огромный флакон с ядом»¹, отчасти повлиял на строки «Решки»:

Музыкальный ящик гремел,
И над тем флаконом надбитым
Языком кривым и сердитым
Яд неведомый пламенел².

Однако лишь один из мейерхольдовских спектаклей Ахматова назвала впрямую. Это «Маскарад».

«Определить, когда она начала звучать во мне, невозможно, — пишет Ахматова о «Поэме». — То ли это случилось, когда я стояла с моим спутником на Невском (после генеральной репетиции «Маскарада» 25 февраля 1917 г.), а конница лавой неслась по мостовой, то ли...» Для Ахматовой здесь важна, конечно, дата — канун февральской революции. Нам же сейчас существенно проследить нить, связующую мейерхольдовский «Маскарад» с мейерхольдовской же «Пиковой дамой»: в оперу Чайковского режиссер перенес фигуру из спектакля по Лермонтову — с Германом в игорном доме играл Неизвестный.

В черновых набросках к поэме имеются также строки, весьма прозрачно намекающие на связь дореволюционного Мейерхольда — доктора Дапертутто — с Мейерхольдом, постановщиком «Пиковой дамы»:

Ну и выдалась мне минута
[И покажет, как Дапертутто]
Это Доктора Дапертутто
[Доктор, что же вы?]
Ни на что не похожий бред,
Это лестницы, по которым
Кто-то к черным взбирался хорам...

К слову «бред» весьма вероятная рифма «портрет», и потому напрашивается ассоциация с мизансценой подъема Германа в темноте на площадку, где висит

¹ См. подробнее: Рудницкий К. Мейерхольд. М., 1981. С. 167.

² «Музыкальный ящик», таким образом, выявляет третью свою ипостась: несмолкающий клавесин из «Шарфа Коломбины» («У шкапулки ж тройное дно»).

портрет Графини. Вот как описывает это Н. Вельтер: «Герман появлялся стремительно. Замирал, увидев уснувшего лакея. Осторожно пробирался мимо него и взбегал по лестнице вдоль галереи портретов. Луч света, следовавший за героем, останавливался на портрете Графини: „Нет, нам не разойтись без встречи роковой!..“»¹

Учитывая все это, мы вправе при чтении не вошедшей в поэму строфы:

Там я рада или не рада,
Что иду с тобой с «Маскарада»,
И куда мы с тобой дойдем?
Но, наверно, вокруг тот самый
Старой ведьмы Пиковой Дамы
Город. Где наш с тобою дом? —

с достаточной уверенностью полагать, что речь идет о героине оперы Чайковского в большей мере, чем повести Пушкина.

Тому есть еще одно свидетельство. В. И. Виленкин рассказывает, как «в 58-м, кажется», Ахматова, придя к нему в гости, «сразу стала рассматривать, что висит на стенах. Остановилась у письменного стола перед акварельным эскизом В. В. Дмитриева к „Пиковой даме“. Это не эскиз декорации, а всего лишь предварительный набросок, мотив, как бы намек на возможную атмосферу какого-то будущего спектакля: в холодных блеклых предутренних тонах угадывается вестибюль старинного барского дома с барочными скатами боковых лестниц и балюстрадой, на которой чуть виден мужской силуэт в плаще и треуголке. Я только было открыл рот, чтобы объяснить, что это такое, но Анна Андреевна меня опередила, все еще не отрываясь от картинки:

От меня, как от той графини,
Шел по лестнице винтовой,
Чтоб увидеть холодный, синий,
Строгий час над снежной Невой.

И добавила, взглянув на меня лукаво сбоку: „Не удивляйтесь. Со мной это бывает“. (Потом я совершенно неожиданно нашел это четверостишие в примечаниях

¹ Вельтер Н. Об оперном театре и о себе. С. 104.

автора к „Поэме без героя“, в качестве одной из не вошедших в окончательный текст, но тем не менее и не зачеркнутых дописок. Оно находилось среди „Dubia“, то есть „вызывающего сомнения“, и было представлено автором так: „И уж просто клеветническое добавление“.)»¹

Заметим, что экспромт родился под воздействием эскиза не к повести, а к оперному спектаклю, но вновь отсылка к опере Чайковского оказалась зашифрованной или, по крайней мере, поставленной под сомнение самим автором.

Сказанного, думается, достаточно, чтобы утверждать: в отдельных фрагментах «Поэмы без героя» возникает, чтобы тут же исчезнуть, призрак «Пиковой дамы», причем не повести Пушкина, а оперы Чайковского. Прежде чем пытаться объяснить его таинственное (впрочем, вполне естественное для призрака) поведение, попробуем задуматься над причинами его появления в «Поэме без героя».

Можно указать минимум на две причины, по которым опера Чайковского могла существенно повлиять на поэму Ахматовой. Первая причина носит достаточно объективный характер и связана с воссозданием в поэме определенной историко-культурной атмосферы. Вторая — субъективно-биографической природы и имеет отношение к сюжету поэмы. Начнем с первой.

Уже не раз отмечалось, что одной из центральных тем «Поэмы без героя» является тема города, «петербургский миф», традиция которого продолжена Ахматовой вслед за Пушкиным («Медный всадник», чей подзаголовок стал названием первой части поэмы), Гоголем («Невский проспект»), Достоевским («Петербургские сновидения в стихах и прозе», «Подросток»), Андреем Белым («Петер-

¹ Виленкин В. Цит. соч. С. 63—64. Любопытно и то, что эскиз этот принадлежал художнику, оформлявшему в 1935 году оперу «Пиковая дама» в Большом театре (постановка Н. Смолича): «Спектакль Смолича и Дмитриева осуществлялся в полемике с показанной в том же 1935 году на сцене Ленинградского государственного Малого оперного театра „Пиковой дамой“ в постановке Мейерхольда. (...) Спектакль Смолича и Дмитриева воспринимался как своего рода „реванш академизма“» (Березкин В. И. В. В. Дмитриев. Л., 1981. С. 183).

бург»), Блоком («Возмездие», «Двенадцать»)¹. Стержнем этой традиции стало придание городу, его истории и повседневной жизни черт фантазмагоричности, что и породило устойчивое выражение «петербургская гофманиана». «Серебряный век», воссоздаваемый в первой главе поэмы, довел художественное увлечение «петербургским мифом», пожалуй, до кульминации, чему в немалой мере способствовала деятельность «Мира искусства». Однако, прослеживая эту традицию, литературоведы нередко недооценивают (а то и просто игнорируют) тот поистине выдающийся вклад, который внес в нее Чайковский своей «Пиковой дамой».

Сошлемся на авторитетное в этом плане свидетельство А. Н. Бенуа о его первом знакомстве с оперой Чайковского: «Теперь вдруг вплотную придвинулось прошлое Петербурга. До моего увлечения «Пиковой» я как-то не вполне сознавал, что в нем таится столько для меня самого трогательного и драгоценного. Я безотчетно упивался прелестью Петербурга, его своеобразной романтикой, но в то же время многое мне не нравилось, а иное даже оскорбляло мой вкус своей суровостью и «казенщиной». Теперь же я через увлечение «Пиковой дамой» прозрел»². Бенуа утверждает далее, что заразил этим увлечением, а вместе с ним и культом прошлого, пассаизмом все содружество «Мира искусства». «И вот еще что, — продолжает Бенуа, — если уж «Пиковую даму» Пушкина можно считать «гофманщиной на русский лад», то в еще большей степени такую же гофмановщину на русский лад (на «петербургский лад») надо видеть в «Пиковой даме» Чайковского»³.

Восторженным почитателем «Пиковой дамы» был и другой творец «петербургского мифа» — Блок, особо подчеркивавший усиление в ней по сравнению с оригиналом фантазмагорического начала: «Пушкин «аполлонический»

¹ См., в частности: Лихачев Д. С. Ахматова и Гоголь // Традиция в истории культуры; Смирнов И. П. Поэтические ассоциативные связи «Поэмы без героя» // Там же; Долгополов Л. К. По законам притяжения // Русская литература. 1979. № 4.

² Бенуа Александр. Мои воспоминания. В пяти книгах. М., 1980. Книги 1, 2, 3. С. 654.

³ Там же.

полетел в бездну, столкнутый туда рукой Чайковского — мага и музыканта»¹.

Воззрения на «Пиковую даму» Чайковского как на идеальное воплощение в музыке «петербургского мифа» развил (явно не без влияния Бенуа и Блока) Б. В. Асафьев в этюде 1921 года, изданном в виде приложения к программкам оперного спектакля в постановке А. Бенуа: «Творчество Чайковского странным образом связано с Петербургом и пропитано его настроениями. Томление петербургских белых ночей отражено, как нигде, в лирике Чайковского, а фантастический колорит и юмор, столь своеобразные в его музыке, родственны настроениям петербургских повестей Пушкина, Гоголя и Достоевского. Не мудрено. Если петербургское искусство слова воплотило образы и лики, подобные Медному всаднику, героям «Шинели», «Носа», «Портрета» и действующим лицам «портретной галереи» Достоевского, то и музыка Петербурга не могла не претворить его жуть и мистическую призрачность в явь небывалых звучаний... Жуткий оркестровый колорит, достигаемый благодаря своеобразно использованным тембрам и ломаным линиям ритмики деревянных (особенно фаготов и кларнетов), мог зародиться у Чайковского только под впечатлениями искаженного отражения жизненности и уродливости фантазмагорий Петербурга. Не удивительно, что сюжет «Пиковой дамы» должен был вызвать в воображении композитора буйный приток звуковых образов и ритмов, окутанных в гармонии и колорит совершенно специфические. Сцена в спальне Графини, сцена в казарме, сцена у Зимней канавки — все это Петербург с его гипнозом иррационального, с его ворожкой и заклятиями»².

Принадлежность поэмы к традиции «петербургского мифа» Ахматовой отлично осознавалась. Четвертый пункт плана «Прозы о поэме» гласит: «Ее связь с петер-

¹ Блок Александр. Собрание сочинений. М.; Л., 1963. Т. 8. Письма. С. 150.

² Асафьев Б. Симфонические этюды. Л., 1970. С. 159. Учитывая тесные в то время связи между Асафьевым и А. Лурье, можно предполагать, что текст этот был известен Ахматовой. Во всяком случае, в наверняка известном ей издании «Орфей» (кн. 1, Петербург, 1922), где была напечатана статья Лурье «Голос поэта» (затрагивающая, в частности, и творчество Ахматовой), публиковалась и работа Асафьева (тогда Игоря Глебова) «К истории создания и постановки оперы П. И. Чайковского „Пиковая дама“».

бургской гофманианой» (II, с. 230). Однако, ощущая эту традицию не только в литературе, но и в музыке (ср. отсылки к Стравинскому), могла ли Ахматова пройти мимо «Пиковой дамы» Чайковского? «Скрытая» музыка «Петрушки» служила превосходным фоном для, так сказать, дневного Питера с его кучерскими плясками, шарманщиками и цыганками, но, когда возникал другой, ночной, «траурный город», когда:

...царицей Авдотьей заклятый,
Достоевский и бесноватый,
Город в свой уходил туман, —

город, где:

Словно в зеркале страшной ночи
И беснуется и не хочет
Узнавать себя человек, —

когда героев охватывает «безмерная» тревога, тогда уже мыслимым музыкальным контрапунктом к поэме не могла быть блестяще-экстравагантная и отстраненно-стилизованная музыка Стравинского. «Неслышимой мелодией» к таким эпизодам поэмы способна была стать только лихорадочно-взвинченная, пронизанная ужасом и тайной, смешивающая вой ветра с зауспокойным пением музыка «Пиковой дамы» Чайковского.

Здесь под музыку дивного мэтра,
Ленинградского дикого ветра, —

не заменил ли в этих строках ветер имя «дивного мэтра» русской музыки — «историка Петербурга», как назвал Чайковского Асафьев?

Неотрывность музыки Чайковского от «петербургской гофманианы»¹ — вот какова первая (и может быть, главная) причина появления в «Поэме без героя» призрака «Пиковой дамы».

Ключ к пониманию второй (как и ключи ко многим загадкам поэмы) можно найти в творчестве М. Кузмина.

¹ По мнению Д. С. Лихачева, строка «Бал метелей на Марсовом поле» — «это ассоциация и с А. Белым (с его «Кубком метелей»), и с прославленным танцем снежинок балетмейстера Л. И. Иванова в „Щелкунчике“» — балете Чайковского по сюжету Гофмана (Лихачев Д. С. Указ. соч. С. 223).

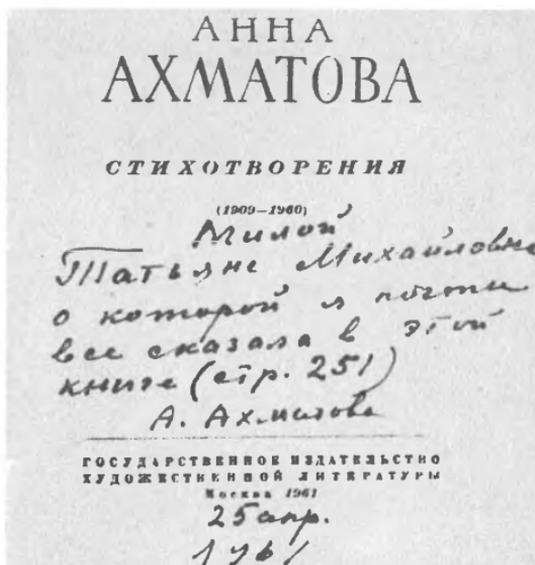


Анна Ахматова. 1926 г.



Фотография Ахматовой 1922 г.
с дарственной надписью Т. М. Вечесловой

Дарственная надпись Т. М. Вечесловой
на сборнике 1961 г.





Т. М. Вечеслова

Надпись на портрете

П. В.

Длинные и гладкие полколоски,
Белый мрамор в сумраке аллеи,
Роскошная девушка, неслучайно,
Лучшая из всех коллег,
От таких и погибали люди,
За такой Гингиз послал посла,
И тажал на крововом блюде
Золоту крестничьих кесла.

Анна Ахматова.

15 июня, 1946.

Автограф стихотворения Ахматовой, посвященного Т. М. Вечесловой



*Д. Д. Шостакович за работой над Седьмой симфонией.
Ленинград. 1941 г.*

АННА АХМАТОВА



Стихотворения
Дмитрию Дмитриевичу
Шостаковичу
в это эпоху и живу по земле

Ахматова

22 дек. 1958

Москва

Государственное
издательство
художественной
литературы

Москва 1958

Дарственная надпись Д. Д. Шостаковичу на сборнике 1958 г.



Анна Ахматова. Рисунок А. Тышлера

Из года сорокового,
Как с баллада на все звуки,
Как будто произошла
С теми, с кем давно пристрастна
Как будто переплетилась
И под темные своды свода.

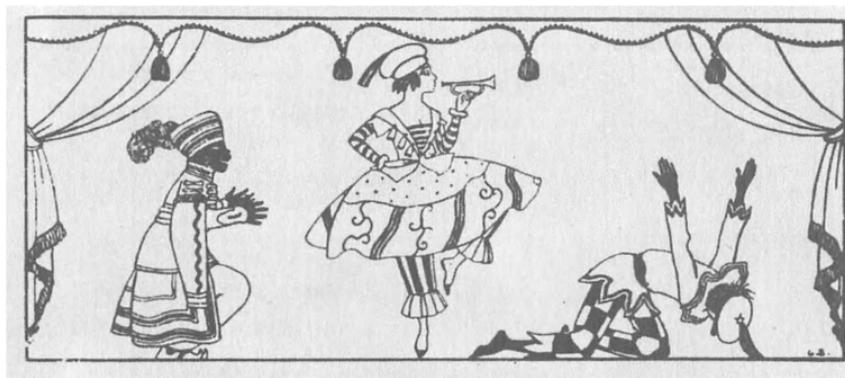
1941. август.
Ленинград

анна Ахматова

Автограф вступления к «Поэме без героя»
на первой странице рукописи сочинения А. Ф. Козловского
(см. приложение). Публикуется впервые



И. Ф. Стравинский. 1910 г.



Ж. Барбье. Арап, Балерина и Петрушка. 1914 г.



Воскресенье, 26 Января 1914 г.

„ВЕЧЕРЪ ЛИРИКИ“.

П о в т ы:

Анна Ахматова, М. Кузминъ, Ив. Рудавишкинъ, Вя. Пясть,
Рюрикъ Ивневъ, Моравская, Н. Гумилевъ, Г. Ивановъ, О. Ман-
дельштамъ, Таффи, Н. Кузнецовъ.

М у з ы к а н т ы

А. Зейлигеръ, Д. Карпиловскій, Д. Зиссерманъ, В. Гольдфельдъ,
Л. Штримеръ, І. Чернявскій, Л. Цейтлинъ, Абрамъ, Эренбергъ,
Е. Кушелевская, Богдановская, Гольдъ Гутманъ, Соломонъ Грауцанъ

Ведринская

А к т е р ы:

Ваверская, Волозоска, Блокъ, Глѣбова-Судейкина, Глаголинъ,
Крановъ, Голубевъ, Миклашевскій, Лось, Егоровъ, Тиме, Суворина

Начало вечера въ 11½ час

Входъ исключительно по приглашеніямъ Художественнаго
Свѣта „Бродячей Собаки“ и по предварительной записи г.г.
дѣястельныхъ членовъ О-ва. Плата—5 руб. Авторы поэты,
художники, музыканты и „друзья Собаки“ 1 руб.

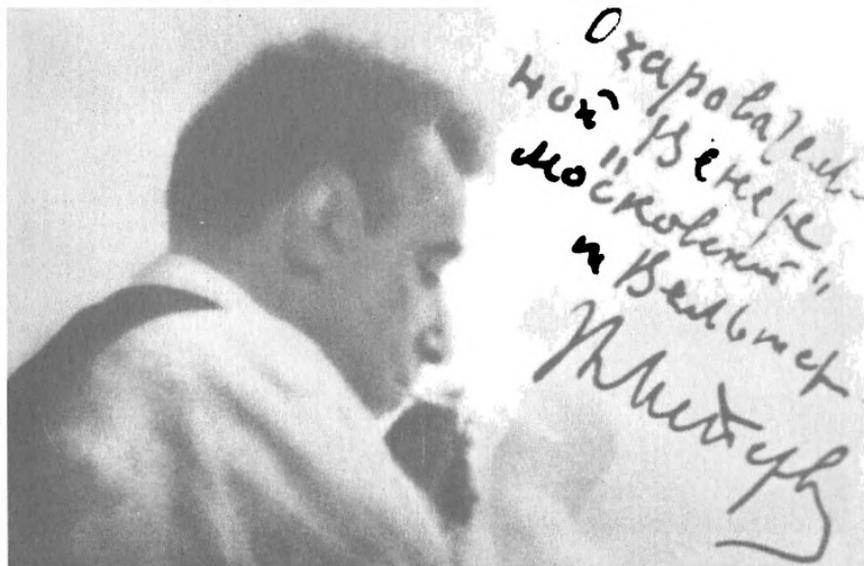
Афиша литературно-музыкального вечера в «Бродячей собаке»



О. А. Глебова-Судейкина с куклой собственной работы



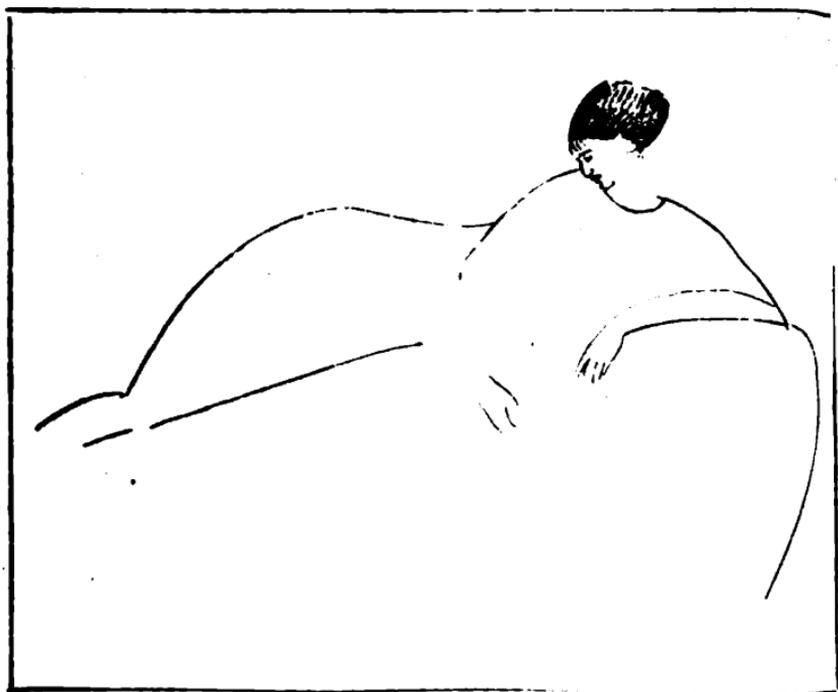
*Н. Л. Вельтер в роли Графини
из оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама»
в постановке В. Э. Мейерхольда. 1935 г.*



В. Э. Мейерхольд. Фотография с дарственной надписью Н. Л. Вельтер.
1935 г.



Анна Ахматова. 1965 г.



Анна Ахматова. Рисунок А. Модильяни

Музыка

... В ней что-то чудотворное горит
И на глазах ее края угадывается.
Она сама со мною говорит,
Когда другие подоить болтают.
Когда последний друг отвел глаза,
Она была со мной в моей могиле
И пела, словно первая гроза
Иль будто все цветы заговорили

1958

Автограф стихотворения «Музыка»
(вклеен автором в сборник 1958 г., подаренный А. А. Гозенпуду)

скому композитору Гретри, и он сам, и все его читатели (в их числе, разумеется, и Ахматова) отлично знали, что ария Гретри «Je crains de lui parler la nuit» вряд ли была бы известна в России, если бы Чайковский не ввел ее в «Пиковую даму» в качестве песенки Графини. Именно как песенка (или романс) Графини, исполняемая той в спальне на французском языке, мелодия Гретри и получила в России необычайную популярность. Она широко бытовала в домашнем музицировании, благодаря своей мелодической простоте. Не исключено, что она входила и в певческий репертуар Глебовой-Судейкиной.

И в цепь одну связало пенье
Тройные звенья,
В одно пожатые три руки,
И вижу, как сквозь сон иль тень, я
Одно волнение
Волнует разных три реки.

Пусть я жилец другого края,
Ту песнь играя,
Слезу замечу на щеке.
И знаю я, что, вспоминая,
Душа иная
Меня услышит вдалеке.

Это было написано в 1909 году. В 1913 году Всеволод Князев застрелился, и известие об этом было весьма бесстрастно воспринято Кузминым, которого Ахматова считала главным виновником гибели юного поэта:

Кто над мертвым со мною не плачет,
Кто не знает, что совесть значит
И зачем существует она¹.

Таким образом, эпиграфом к стихотворению Кузмина, которое спустя годы могло прочитываться Ахматовой как завязка будущей трагедии, была цитата из оперы Чайковского «Пиковая дама».

Удивительно ли, что в свободно перелагающей эту реальную трагедию «Поэме без героя» появился призрак «Пиковой дамы»?

¹ Подробнее см.: Тименчик Р. Рижский эпизод в «Поэме без героя» Анны Ахматовой // Даугава. 1984. № 2.

И вновь подчеркнем роль мейерхольдовской постановки как возможного стимулятора ахматовских воспоминаний, приближающих рождение «Поэмы без героя». Во-первых, сценография всячески акцентировала петербургский колорит оперы: «Когда отзвучала увертюра, Мейерхольд, торопясь ввести зрителей и слушателей в атмосферу пушкинского Петербурга, показывал им «кусочек» хмурого осеннего столичного пейзажа, глядевший сквозь ажурную чугунную решетку ворот»¹. Во-вторых, подлинной кульминацией спектакля стало исполнение Н. Вельтер песенки Графини, для которой была создана небывалая мизансцена: песенка впервые пелась стоя, причем певица вначале оказывалась спиной к залу. Над камином висело большое зеркало. Как вспоминает Н. Вельтер, «Графиня буквально скользила к камину и, ухватившись за его мраморную доску, на мгновение замирала. Затем, выпрямившись, медленно снимала серьги, браслет и, всматриваясь в свое отражение в каминном зеркале, вспоминала Версаль: «Я, как теперь, все вижу...» В зеркале я отчетливо видела дирижера. Это давало возможность начинать песенку спиной к зрителям. Кокетливо закрывая веером лицо, на котором блестели еще не потухшие глаза, и начав петь, Графиня оборачивалась к зрительному залу. Веер в ее отяжелевшей руке опускался все ниже и ниже, открывая желто-зеленое лицо страшной старухи. На миг Графиня замирала в изображенной на портрете позе. Но, пошатнувшись, подхваченная горничными, тут же оказывалась в кресле»².

То зеркало, в котором певица видела дирижера, а мейерхольдовская графиня — свое блестящее версальское прошлое, для Ахматовой, находившейся в зале³ и услышавшей песенку, цитированную Кузминым в цикле «Трое», не могло ли оказаться

...черной рамой,
Из которой глядит тот самый,
Ставший наигорчайшей драмой
И еще не оплаканный час?

¹ Рудницкий К. Цит. соч. С. 405.

² Вельтер Н. Цит. соч. С. 105.

³ Как любезно сообщила нам З. Б. Томашевская, Ахматова посетила мейерхольдовский спектакль МАЛЕГОТа вместе со своими близкими друзьями — И. Н. и Б. В. Томашевскими.

Во всяком случае, если Ахматова через песенку Графини отождествляла героиню стихотворения Кузмина «Когда душа твоя немела...» с Глебовой-Судейкиной, то проясняется сходство в описаниях спальни героини и спальни Графини в мейерхольдовском спектакле, а также многозначность портрета, остающегося слева в тени: остальные портреты изображают героиню в реальных ролях Глебовой-Судейкиной, этот же — в потенциальных: Коломбина, Донна Анна и неназванная, но возможная Графиня.

Однако, если «Пиковая дама» Чайковского действительно входила в круг многочисленных художественных источников «Поэмы без героя», то почему же отголоски оперы обрели в поэме столь обрывочный, смутный, поистине призрачный облик?

Простейшим ответом на этот вопрос была бы отсылка ко всей поэтической системе ахматовского произведения, где, по словам самой Ахматовой, «ничто не сказано в лоб» (II, 229). Исследователи поэмы не раз указывали на особую зашифрованность, ветвистость и много-смысленность связей поэмы с ее источниками. В частности, как замечает Л. К. Долгополов, «авторская позиция в поэме лишена какой бы то ни было однозначности — она сложна, здесь пересекается несколько планов и смысловых линий, она взаимодействует с позициями предшественников Ахматовой. И сама поэтесса еще более усложняет и затемняет ее, она как бы стремится «замести следы», она то показывает, то прячет связь свою с предшественниками, и эта гениальная «игра в прятки», которую устраивает на страницах поэмы Ахматова, и придает ей неизъяснимую поэтическую прелесть»¹.

Подобное «заметание следов» или «игру в прятки» можно увидеть едва ли не во всех тех фрагментах поэмы (и авторских комментариев к ней), которые, будучи изъятыми из контекста, представляются несомненными реминисценциями из оперы Чайковского, но в самом контексте теряют с ней связь. Характерен, например, уже приводившийся обрыв авторских рассуждений о повести Пушкина в тот самый момент, когда заходит речь о французском языке Графини².

¹ Долгополов Л. К. По законам притяжения // Русская литература, 1979. № 4. С. 43.

² Примечательно, что уже в упоминавшейся книге «Орфей», ко-

Строки:

Звук оркестра, как с того света,
(Тень чего-то мелькнула где-то),
Не предчувствием ли рассвета
По рядам пробежал озноб?
И опять тот голос знакомый, —

могли бы служить превосходным поэтическим описанием сцены в казарме (№ 19 в клавире); «голос знакомый» должен был бы в этом случае оказаться голосом непревзойденного Германа 1910-х годов — Н. Н. Фигнера¹, но... в поэме это голос другого кумира «Марининской сцены» — Ф. И. Шаляпина, никогда в «Пиковой даме» не выступавшего.

Перед нами, по сути, музыкальный вариант того характернейшего приема «Поэмы без героя», который получил название «перетекающей цитаты»². Внимательный читатель может сам убедиться, что все приводившиеся выше переклички текста поэмы с оперой Чайковского включены в такого рода «перетекающие цитаты» и потому остаются в высшей степени неявными.

торая наверняка была известна Ахматовой из-за статьи А. Лурье «Голос поэта», публиковалось письмо П. И. Чайковского директору императорских театров И. А. Всеволожскому, где, возражая против кандидатуры певицы Долиной на роль Графини, композитор писал: «Во-первых, она *слишком* мала; во-вторых, не знаю, хорошо ли она выговаривает *по-французски*. Ведь в 4-й картине Графиня поет целую маленькую ариетту из «Richard Coeur de Lion», и если эта чисто французская вещь будет спета со смешным выговором, — то весь эффект сцены пропал» (Орфей. Пг., 1922. Кн. 1. С. 183–184).

¹ Ср. у А. Бенуа о его постановке «Пиковой дамы» в 1920 году: «...неоспоримым героем всего спектакля был Фигнер, бывший и до того любимцем публики, но стяжавший созданием роли Германа безусловное и восторженное признание. Даже его несколько сдавленный тембр оказался здесь уместным, ибо он углублял впечатление чего-то фатального, обреченного. Вообще в облике Фигнера было нечто мрачное, и в нем не было ничего от приторности традиционного тенора, и однако в «Пиковой даме» эта мрачность была еще подчеркнута формой черного гусара и гримом» (Бенуа А. Цит. соч. С. 657). Не от «сдавленного» ли тембра фигнеровского Германа родилось у Ахматовой выражение, примененное спустя много лет к Блоку, — «трагический тенор эпохи»?

² Так Р. Д. Тименчик, В. Н. Топоров и Т. В. Цивьян (Цит. соч. С. 246) обозначили в поэме конструкции, «в которых переход от одной единицы к другой (от строки к строке, от фразы к фразе, от слова к слову) соответствует переходу от одного источника к другому и где также выделяются единицы, одновременно возводимые к разным источникам».

Вместе с тем очевидно, что из всех музыкальных источников поэмы «Пиковая дама» Чайковского оказывается самым зашифрованным, помещенным автором воистину «на третье дно шкатулки», в то время как, скажем, «Петрушка» Стравинского остается всего лишь «на втором дне».

Особо тщательное сокрытие автором воздействия на поэму оперы Чайковского могло иметь несколько оснований.

Во-первых, по свидетельству мемуаристов, Чайковский отнюдь не принадлежал к числу любимых композиторов Ахматовой. Ахматовское пристрастие к «Пиковой даме» — своего рода исключение из правила, и отношение Ахматовой к этой опере могло быть двойственным. С одной стороны, легко представить, как раздражали ее в этом сочинении недопустимая вольность в обращении со священным для Ахматовой пушкинским оригиналом, чудовищные анахронизмы, допущенные в либретто, а главное — весьма несовершенные стихи М. И. Чайковского¹.

С другой стороны, чуткий слух Ахматовой не мог не откликнуться на гениальную музыку Чайковского, хотя бы как на идеальное звуковое воплощение «петербургской гофманианы». А. Бенуа писал: «Музыка «Пиковой дамы» получила для меня силу какого-то заклятия, при помощи которого я мог проникать в издавно меня манивший мир теней»². Здесь, думается, точно уловлено то свойство музыки оперы, которое вряд ли могло пройти и мимо внимания Ахматовой. Это свойство, возможно, особо обостренно было воспринято Ахматовой благодаря мейерхольдовскому спектаклю. Не исключено, что воскрешение «мира теней» 1913 года с него и началось, и музыка «Пиковой дамы» была первичным музыкальным импульсом в рождении поэмы³. Но ука-

¹ Ахматова предъявляла самые высокие претензии к стихам, избираемым композитором для музыки. Так, неоднократно высказывая восхищение инструментальной музыкой Шостаковича, она была возмущена циклом «Из еврейской народной поэзии» именно из-за его крайне неудачного текста.

² Бенуа Александр. Цит. соч. С. 654.

³ Примечательно, что в том же 1935 году, когда на сцене Ленинградского Малого оперного театра ставилась Мейерхольдом «Пиковая дама», Ленинградский государственный академический театр оперы и балета (бывший Мариинский) возобновил «Петрушку» Стравинского в постановке М. Фокина и с декорациями А. Бенуа.

зывать на такой источник — на перелицовку любимой пушкинской повести — Ахматовой, видимо, не хотелось, и в качестве первичного импульса в «Прозе о поэме» вместо мейерхольдовской «Пиковой дамы» был назван другой мейерхольдовский спектакль — «Маскарад» (ср. строфу, процитированную на с. 219).

Возможно, идея замаскировать «Пиковую даму» Чайковского лермонтовским «Маскарадом» косвенно подсказана уже цитировавшимся письмом А. Блока П. Перцову. В письме, где речь заходит о статье Блока «Педант о поэте», комментируется тот (опущенный при публикации) абзац, в котором Блок сближает сочинения Лермонтова и Чайковского (фрагментарно цитируется текст баллады Томского) как варианты «петербургского мифа», восходящего к пушкинскому «Медному всаднику»:

«Граф Сэн-Жермэн и «Московская Венера» совсем не у Лермонтова. Очевидно, я написал так туманно об этом потому, что тут для меня многое разумелось само собой. Это — «Пиковая дама», и даже почти уж не пушкинская, а *Чайковского* (либретто Модеста Чайковского):

Однажды в Версале aux jeux de la reine
Venus Moscovite проигралась дотла...
В числе приглашенных был граф Сэн-Жермэн.
Следя за игрой...
И ей прошептал
Слова, слаще звуков Моцарта...
(Три карты, три карты, три карты)...

и т. д. — Но ведь это пункт «маскарадный» («Маскарад» Лермонтова), магический пункт, в котором уже нет «Пушкинского и Лермонтовского» как «двух начал петербургского периода», но Пушкин «аполлонический» полетел в бездну, столкнутый туда рукой Чайковского — *мага и музыканта*, а Лермонтов, сам когда-то побывавший в бездне, встал над ней и окостенел в магии, и кричит Пушкину вниз: «Добро, строитель!»... Конечно, если это туманно написано, просто можно вычеркнуть. Я путаюсь в этом страшноватом для меня пункте¹.

Это для самого Блока «туманное» и «страшноватое» переплетение *петербургской повести* «Медный всадник»,

¹ Блок Александр. Собрание сочинений. М.; Л., 1963. Т. 8. Письма. 1898—1921. С. 149—150. Письмо П. П. Перцову от 31 января 1906 года.

петербургской драмы «Маскарад» и петербургской оперы «Пиковая дама» было наверняка известно Ахматовой по публикации письма Блока в книге П. Перцова «Ранний Блок» (М., 1922).

Во-вторых, усиленной маскировке воздействия оперы на поэму могла способствовать критика первых набросков, услышанная Ахматовой от Марины Цветаевой: «Когда в июне 1941 г. я прочла М[арине] Ц[ветаевой] кусок поэмы (первый набросок), она довольно язвительно сказала: «Надо обладать большой смелостью, чтобы в 41-м году писать об Арлекинах, Коломбинах и Пьеро», очевидно полагая, что поэма — мирискусническая стилизация в духе Бенуа и Сомова, т. е. то, с чем она, может быть, боролась в эмиграции, как с старомодным хламом» (II, 208 — 209). Если бы ориентация на «Пиковую даму» Чайковского — оперу, породившую, как мы видели, мирискуснический культ прошлого, — проступила в поэме отчетливо, то восприятие поэмы, подобное цветаевскому (больно задевшему Ахматову), получило бы дополнительную опору.

Наконец, в-третьих, явное проведение параллелей между «Поэмой без героя» и «Пиковой дамой» Чайковского неизбежно вело бы к появлению параллели, вряд ли желательной для Ахматовой: уподобление роли автора в поэме, воскрешающего эпоху своей молодости и ее героев, роли Графини в опере, пытающейся оживить тени, давно ушедшие в небытие. Графиня Чайковского, недовольная балом и заявляющая: «Повеселиться толком не умеют... А бывало...» — оказывалась бы слишком близко к автору поэмы, восклицавшему:

Веселиться — так веселиться,
Только как же могло случиться,
Что одна я из них жива?

Неслучайно, единственные строки, уподобляющие автора зловещей героине оперы («От меня, как от той графини...»), Ахматова сперва вынесла в примечания с мистифицирующими пометами «Dubia», а также: «И уж совсем клеветническое добавление», а затем вовсе исключила из текста поэмы.

Таковы могли быть основания для глубокой зашифровки связей «Поэмы без героя» с «Пиковой дамой» Чайковского. Но между тем ключ к этому шифру

Ахматова оставила во фразе, более всего текстуально сближающейся с либретто оперы, особенно в варианте В. Стенича:

*«Пиковая дама»
(вариант Стенича)*

Герман: Что это? Пенье или ветра вой? Иль чей плач? Мне чудится — нет, нет, поют! Так пели в церкви, тот же хор, и свечи, и кадила, и рыдания...

«Поэма без героя»

В печной трубе воеет ветер, и в этом вое можно угадать очень глубоко и очень умело спрятанные обрывки Реквиема.

Как нам кажется, этой очередной «перетекающей цитатой» (из Чайковского в Моцарта¹) Ахматова подсказывает внимательному читателю, что в многоголосном гуле поэмы среди скрытых в ней музык можно угадать «очень глубоко и очень умело спрятанные обрывки» самого «петербургского» сочинения Петра Ильича Чайковского.

5

«Призрак музыки»: к проблеме музыкальности «Поэмы без героя»

Но света источник таинственно скрыт.

«Летний сад»

Анализируя записную книжку Ахматовой конца 1950-х — начала 1960-х годов, исследователи замечают: «Все записи о поэме так или иначе касаются темы ее внутренней „музыкальности“...»². В уже приводив-

¹ Разумеется, Реквием в ахматовском контексте означает не только сочинение Моцарта, но и одноименное произведение самой Ахматовой.

² Тименчик Р. Д., Лавров А. В. Материалы А. А. Ахматовой в рукописном отделе Пушкинского дома // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома. 1974. Л., 1976. С. 78. (Далее: Ежегодник РОПД...)

шихся материалах (см. с. 58 и 189) сквозит особая авторская озабоченность этой темой: сопоставляя различные читательские восприятия «Поэмы», Ахматова всячески акцентирует пересечение их в одном пункте — в сходстве «Поэмы» с музыкой. К читательским констатациям такого сходства Ахматова относилась весьма благосклонно, а в одной из записей, которую мы подробно рассмотрим ниже, объявила даже, что именно особого рода связь с музыкой и делает «Поэму» уникальным явлением литературы.

Вместе с тем конкретный характер этой связи, как и конкретный характер сходства «Поэмы» с музыкой не получил в ахматовских комментариях к «Поэме» никакого разъяснения. Ахматовские замечания на эту тему постоянно окутаны дымкой загадочности¹.

Естественно стремление исследователей «Поэмы» установить, в чем же именно заключается ее «музыкальность», как именно проявляет себя в «Поэме» «скрытая в ней», по слову Ахматовой, музыка. Интересные наблюдения в этом плане принадлежат Е. С. Добину² и В. Я. Виленкину³. Особо углубленно тема связи «Поэмы» и музыки разработана в многократно упомянутой работе Т. В. Цивьян.

Соображения, которыми мы собираемся дополнить указанные исследования, отличаются главным образом тем, что они принадлежат музыковеду, с чьей профессиональной точки зрения филологические наблюдения над «музыкальностью» «Поэмы» — при всей их плодотворности — грешат порой некоторыми недочетами.

Во-первых, в качестве основного признака присутствия музыки явно или не явно выделяется ритмофоне-

¹ Характерна, например, приводимая В. Я. Виленкиным карандашная пометка о Мраморном дворце, «который, несмотря ни на что, сладостно связан с ней («Поэмой». — Б. К.) музыкой...» (Виленкин В. Цит. соч. С. 236). Сообщение В. Я. Виленкина о проживании Ахматовой в Мраморном дворце с 1924 по 1926 год никак не проясняет связь дворца и «Поэмы» с помощью музыки. Не пытаясь разрешить загадку данной ахматовской записи, напомним все же, что Мраморный дворец был резиденцией великого князя Константина Константиновича, поэта К. Р., с кем состоял в дружеских отношениях и на чьи стихи писал музыку П. И. Чайковский.

² См.: Добин Е. «Поэма без героя» Анны Ахматовой // Вопросы литературы. 1966. № 9. С. 72, 78.

³ Виленкин В. Цит. соч. С. 238 — 240.

тическая структура поэмы, действительно чрезвычайно важная, изощренно сработанная и обладающая относительно самостоятельным воздействием на слушателя. Однако, по нашему мнению, сколь бы ни был сложен узор ритмофонетических повторов в поэме, заводить речь о музыке стоит лишь в тех особых случаях, когда такие повторы выступают в функциях, не свойственных поэтическому тексту, но свойственных тексту музыкальному (примеры таких случаев будут приведены ниже). В остальных же случаях, думается, следует говорить не о «музыкальности» стиховой материи, а о ее, так сказать, сгущенной поэтичности, ибо воздействие на слух с помощью тех или иных ритмо-фонетических структур неотъемлемо входит в традиционнейший арсенал сугубо поэтических средств, лишь генетически связанных с искусством музыки.

Во-вторых, использование филологами при описании поэмы музыкальных терминов зачастую превращает эти термины в чистейшей воды метафоры. Скажем, читая у Е. С. Добина, что поэма Ахматовой — «это полифония многих мотивов, созвучие многих тем»¹, или у Т. В. Цивьян, что «словесные наброски Ахматовой часто выглядят именно как запись несуществующей музыки средствами гармонии, т. е. как бы аккордами» (с. 194), музыковед может только пожалеть плечами, ибо знакомые ему конкретные музыкальные реальности — полифония, гармония, аккорды — предстают в таком изложении чем-то весьма расплывчатым, приложимым в принципе отнюдь не только к ахматовской поэме, но и едва ли не к любым многотемным литературным сочинениям (полифония) и тезисным наброскам (аккорды). Ничуть не возражая против использования в литературоведческом тексте музыкальных метафор, заметим лишь, что связь «Поэмы» с музыкой они не объясняют, а скорее мифологизируют².

В-третьих, в проводимых литературоведами аналогиях отдельных черт «Поэмы» с теми или иными музыкальными структурами приходится сталкиваться с не вполне корректными описаниями последних. Говорим об

¹ Добин Е. Цит. статья. С. 72.

² То же относится и к утверждениям о том, что «причина могущества» «Поэмы» — «музыка — во всеобъемлющем смысле этого чуда» (Виленкин В. Цит. соч. С. 238), и им подобным.

этом с особым сожалением, ибо указанный недостаток присущ и весьма ценной работе Т. В. Цивьян¹, на многие пронизательные выводы и наблюдения которой мы будем в дальнейшем опираться, не чураясь, впрочем, и полемики.

Целиком соглашаясь с предположением Т. В. Цивьян о том, «что один из секретов структуры «Поэмы» лежит в использовании в ней приемов построения музыкального произведения» (с. 199), мы и продолжим здесь поиск этих приемов, не претендуя на исчерпывающий результат, но четко оговорив, что речь должна идти о приемах, выходящих за рамки общеизвестного родства поэзии и музыки как искусств, связанных с развертыванием звуковых структур во времени. Наше внимание, следовательно, будет обращено лишь на те приемы, что являются неспецифичными для поэзии, но специфичными для музыки.

Проводимые ниже аналогии между характерными чертами «Поэмы» и определенными явлениями музыкального искусства носят гипотетический характер. Чтобы не подчеркивать это в каждом отдельном случае, мы решили снабдить заголовки всех следующих разделов вопросительными знаками. Тем же знаком снабжен и заголовок вступительного раздела, где высказывается предположение о родстве ахматовских воззрений на музыку, проявившихся в «Поэме», в комментариях к ней и в иных текстах, с одним из ярчайших феноменов романтической музыкальной культуры.

а) «Называли <...> Шумана»?

Многokrатно упоминая музыку в «Прозе о поэме», Ахматова вместе с тем почти не упоминает в этих заметках (кроме набросков балетного либретто) имен музыкантов и названий музыкальных сочинений. Исключение сделано только для одного композитора — Шумана — и для одного его сочинения — «Карнавала». Зато «Карнавал» Шумана удостоивается двукратного упомина-

¹ Ср., например, смешение трехчастной формы с трехчастностью сонатно-симфонического цикла (с. 200), тональностей с гармоническими функциями (там же), варьирования с модулированием (с. 205) и пр.

ния в разных контекстах. Одно из этих упоминаний будет рассмотрено далее, другое — в записи о беседе с профессором Н. Я. Берковским, выдающимся специалистом по немецкой романтической культуре, — приведем здесь: «Итак, если слова Берк<овского> не просто комплимент, — «Поэма без героя» обладает всеми качествами и свойствами совершенно *нового* и не имеющего в истории литературы [и тени] прецедента — произведения, потому что ссылка на музыку не может быть приложена ни к одному известному нам лит<ературному> произведению. О музыке в связи с «Триптихом» начали говорить очень рано, еще в Ташкенте (называли «Карнавал» Шумана <...>), но там характеристики даны средствами самой музыки. Установление им же ее танцевальной сущности (о которой говорил и Пастернак — фигуры «Русской») объясняет ее двукратный уход в балетное либретто»¹.

Очевидно, что последнее предложение перекликается с уже приводившимся высказыванием автора о «Поэме»: «Она... с помощью скрытой в ней музыки дважды уходила от меня в балет»².

«Карнавал» Шумана оказывается, таким образом, в некоторой связи с «Поэмой», с «ее танцевальной сущностью», со «скрытой в ней музыкой» и с ее «уходами в балет». Связь «Карнавала» Шумана с балетными порывами «Поэмы» объяснить нетрудно. Знаменитая балетная интерпретация шумановского сочинения М. Фокиным (кстати, балетмейстером «Петрушки») не могла, конечно, пройти мимо внимания Ахматовой. На фокинский «Карнавал» как «на один из наиболее важных среди прочих источников „темы Пьеро“» в «Поэме без героя» указали авторы исследования «Ахматова и Кузмин», напомнившие и о картине С. Ю. Судейкина (мужа О. Глебовой-Судейкиной) по мотивам «Карнавала» Шумана («На полотне были изображены Шопен с любовью земной и небесной, Шуман, Флорестан, Давидсбюндлеры в балагане Арлекина»³).

Думается, однако, что имя Шумана связано в заметках

¹ Ежегодник РОПД... С. 78.

² Цит. по: Жирмунский В. М. Творчество Анны Ахматовой. С. 165.

³ Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Цит. соч. С. 280.

Ахматовой не только с «танцевальной сущностью» «Поэмы», но и со «скрытой в ней музыкой». Прежде чем обосновать эту догадку, вчитаемся еще раз внимательно в первое предложение процитированной выше ахматовской записи о словах Н. Я. Берковского: эти слова, остающиеся нам неизвестными, позволили Ахматовой определить «Поэму» как произведение «совершенно *новое* и не имеющее в истории литературы прецедента». Такому весьма ответственному заявлению дается весьма странное объяснение, основанное на неприложимости ссылки на музыку «ни к одному известному нам литературному произведению».

Объяснение выглядит тем более странно, что «ссылка на музыку» вполне приложима (во всяком случае, прилагалась) к целому ряду литературных произведений, не только заведомо известных Ахматовой, но даже прямо или косвенно упомянутых в «Поэме без героя». Достаточно было бы указать на то, что английский эпиграф к «Решке» взят из стихотворения Томаса Элиота, которое озаглавлено «Четыре квартета». Но заметим также, что в «примечаниях редактора» Ахматова устанавливает родство своего сочинения с «Евгением Онегиным» Пушкина и «Дон-Жуаном» Байрона. Трудно представить, что, будучи фактически профессионалом в пушкинистике, Ахматова не знала, что еще в 1825 году в рецензии на первую главу «Евгения Онегина» Н. А. Полевой писал: «В музыке есть особый род произведений, называемых *саргиссио* — и в Поэзии есть они: таковы *Дон-Жуан* и *Бенно* Байрона, таков и *Онегин* Пушкина. Вы слышите очаровательные звуки: они льются, изменяются, говорят воображению и заставляют удивляться силе и чувству Поэта...»¹ Наконец, вряд ли Ахматова могла не знать, что указание на сходство с музыкой было общим местом критических суждений о стихах Шелли, упомянутого в «Решке».

Очевидная странность приведенной записи заставляет думать, что и в данном случае Ахматова воспользовалась «зеркальным письмом». Чтобы дешифровать зеркальное письмо, его надо прочесть навыворот, обратно. Вот одно из возможных «обратных» прочтений ахматовской записи: если утверждается, что «Поэма» не имеет прецедента в

¹ Московский телеграф. 1825. Ч. 2. № 5.

истории литературы, то читай, что она имеет прецедент *вне* истории литературы; если утверждается, что ссылка на музыку не приложима «ни к одному известному нам лит<ературному> произведению», то читай, что ссылка на музыку (причем такая, какая приложима к «Поэме», а не банальная) приложима к одному *неизвестному* нам литературному произведению.

Подчеркнем, что Ахматова в данном случае говорит «нам», а не «мне», хотя в «Прозе о поэме» господствует устойчивое авторское «я». Иначе говоря, написано: «нам» — читай: «вам».

Если наша дешифровка ахматовского «зеркального письма» верна, то остается предположить существование малоизвестного литературного произведения, парадоксальным образом не входящего в историю литературы, но сопоставимого с «Поэмой без героя» по особому типу связи с музыкой.

Как ни фантастично это предположение, такое произведение на самом деле существует. Оно действительно мало кому известно и находится вне истории литературы, потому что принадлежит истории музыки. Речь идет о стихотворении Роберта Шумана, возникшем как поэтический эскиз к будущему музыкальному сочинению. Находясь под сильным впечатлением от посещения Московского Кремля и не успевая выразить это впечатление в музыке, Шуман сочинил стихотворение и, посылая его в мае 1844 года своему тестю Фридриху Вику, прокомментировал: «Это — *скрытая музыка* (курсив мой. — Б. К.), так как для сочинения у меня не было ни покоя, ни времени»¹.

Перед нами, следовательно, поистине уникальное явление: стиховая запись некой будущей музыки. Но не того же ли типа уникальность усматривала Ахматова в своей «Поэме без героя»? К уже приводившимся стиховым и прозаическим ахматовским высказываниям, рисующим процесс сочинения «Поэмы» как своеобразную заготовку для будущей музыки («Я пишу для кого-то либретто» и др.), добавим еще одно: «Я как дождь влетаю в самые узкие щелочки, расширяю их — так появляются

¹ Шуман Роберт. Письма. М., 1982. Т. 2. С. 96. Не установлено, о каком именно из пяти сочиненных Шуманом в Москве стихотворений говорится в данном письме.

новые строфы. За словами мне порой чудится петербургский период русской истории... <...> Петербургские ужасы: смерть Петра, Павла, дуэль Пушкина, наводнение, блокада. *Все это должно звучать в еще не существующей музыке*» (II, с. 230. Курсив мой. — Б. К.).

Возникает вопрос: не являются ли слова Ахматовой о скрытой в «Поэме» музыке цитатой из Шумана?

Уверенно ответить на него пока не представляется возможным. Приведенное высказывание Шумана из письма к Ф. Вику впервые на русском языке было опубликовано в седьмой книжке журнала «Советская музыка» за 1954 год в комментариях Д. В. Житомирского (с. 73) к публикации отрывков из дневника Клары и Роберта Шуман, освещающих их пребывание в России с января по май 1844 года. В девятой книжке «Советской музыки» за тот же год были опубликованы три написанных в Москве стихотворения Роберта Шумана в переводе Л. А. Озерова — поэта, входившего в круг собеседников Ахматовой¹. Публикация переводов Л. А. Озерова содержала отсылку к седьмому номеру журнала, в котором, если Ахматова его читала, помимо слов Шумана о стихах как о «скрытой музыке» ее могло заинтересовать и сообщение о том, что Клара и Роберт Шуман были посетителями Фонтанного дома — многолетнего пристанища Ахматовой, неоднократно и многозначительно упоминаемого в «Поэме без героя». В записи от 22/10 марта Клара Шуман сообщает: «Посетили вместе с Михаилом В(иельгорским) Шереметевскую капеллу... Слушали здесь замечательный хор (самый лучший после придворного), который граф Шереметев содержит исключительно для себя. Особенно прекрасными в этом хоре показались мне сопрано, временами они звучали, как голоса из другого мира...»²

¹ Заметим, что имя Л. А. Озерова возникает в «Прозе о поэме», когда Ахматова говорит о прорыве в «Поэму» того, что несет «с собой тень, призрак музыки... в которой оно пребывало. Оттого и незаметны «швы» (что так изумляет некоторых, в частности, Озерова)». (Цит. по: Виленкин В. Цит. соч. С. 225.)

² Сов. музыка. 1954. № 7. С. 67. В более развернутой публикации уточнено, что супруги Шуман в Фонтанном доме «присутствовали на православном богослужении» (Житомирский Д. Роберт и Клара Шуман в России. М., 1962. С. 137). Ср. о хоре шереметевских певчих на с. 57 и упоминание о «Херувимской» в «Решке».

Не имея прямых доказательств знакомства Ахматовой с публикациями «Советской музыки», подчеркнем все же, что все ахматовские комментарии к «Поэме», содержащие ссылки на музыку, в том числе и слова о «скрытой музыке», появляются позже 1954 года. Потому можно предположить, что уникальный шумановский опыт предварительной записи музыки стихами стал для Ахматовой побуждением к самоосмыслению специфики ее собственного творческого процесса, в работе над «Поэмой без героя» протекавшего необычно для самого автора (об этом Ахматова неоднократно говорила) и напрашивавшегося на аналогию с сочинением музыки.

Но, возможно, это был не первый импульс шумановского происхождения, повлиявший на «Поэму без героя». Еще в 1930-е годы пристально интересовавшаяся историей Шереметевского дворца, Ахматова и до публикации «Советской музыки» могла знать, какие гости слушали хоровое пение под сводами Фонтанного дома¹. Если так, то начальные строки эпилога:

Так под кровлей Фонтанного Дома,
Где вечерняя бродит истома
С фонарем и связкой ключей,—
Я аукалась с дальним эхом,
Неуместным смущая смехом
Непробудную сонь вещей,—

не таят ли «на третьем дне шкатулки» отзвук пения шереметевского хора, услышанного Кларой и Робертом Шуман?

Обратим внимание на перекличку процитированной строфы с другой, весьма загадочной, но содержащей ту же рифму — «эхо — смеха». В. Я. Виленкин сообщает: «В одном из авторизованных списков поэмы, на полях «Решки», возле строфы:

Но сознаюсь, что применила
Симпатические чернила...
Я зеркальным письмом пишу,
И другой мне дороги нету —
Чудом я набрела на эту
И расстаться с ней не спешу,—

¹ «Автор прожил в этом доме 35 лет и все про него знает», — писала Ахматова. (Цит. по: Жирмунский В. М. Творчество Анны Ахматовой. С. 168.)

рукой А. А. Ахматовой вписана строфа:

Вот беда в чем, о дорогая,
Рядом с этой идет другая,
Слышишь легкий шаг и сухой,—
А где голос мой и где эхо,
Кто рыдает, кто пьян от смеха
И которая тень другой?»¹

Таинственная *другая* (или Вторая) не раз появляется в «Прозе о поэме», оставляя в недоумении, идет ли речь о какой-то другой поэме или о чем-либо ином. В. Я. Виленкин склонен считать, что *другая* — это и есть музыка. Заметим, что в последовательности двух вышеприведенных строф *другая* — это прежде всего дорога, параллельная той, на которую «чудом набрела» Ахматова, сочиняя «Поэму». Но есть все основания думать, что это дорога музыкальная, и притом шумановская. Кроме рифменной переключки с началом эпизода, существенно, что такая же невнятность, или, учено выражаясь, амбивалентность, какая царит в последних трех строках, не отличающих плачущего от смеющегося, возникает и в стихотворении «Отрывок», написанном Ахматовой непосредственно во время прослушивания «Юморески» Шумана:

...И мне показалось, что это огни
Со мною летят до рассвета,
И я не дозналась — какого они,
Глаза эти странные, цвета.

И все трепетало и пело вокруг,
И я не узнала — ты враг или друг,
Зима это или лето.

В обоих текстах специфическая нераспознаваемость красок, звучаний, человеческих отношений или времен года — явно музыкального происхождения.

«Отрывок» написан в Москве 21 июня 1959 года. Следовательно, сразу вслед за ним (авторская ремарка:

¹ Виленкин В. Цит. соч. С. 224. «Строфа эта вписана чернилами, зачеркнута карандашом. Тем же карандашом написано сбоку: „Не надо“» (Там же).

«Лето 1959. Комарово») создается программное стихотворение «Поэт» («Подслушать у музыки что-то/И выдать шутя за свое»), в котором первая из строк:

И чье-то веселое скерцо
В какие-то строки вложив, —

имела, по сообщению Р. Д. Тименчика, предварительный вариант: «И чье-то немецкое скерцо», однозначно указывающий на «Юмореску» Шумана. Очевидно, что именно шумановская музыка побудила Ахматову к той парадоксальной формулировке поэтической работы, о которой уже шла речь. Но трудно представить себе, что для столь ответственного манифеста, каким является «Поэт», единственным музыкальным поводом было прослушивание одной пьесы Шумана на квартире у В. Я. Виленкина. Естественно думать, что это была очередная встреча с композитором, оказавшим некогда достаточно могущественное воздействие на автора «Поэмы без героя».

Кстати, если поставить вопрос о музыкальных аналогах той поэтики, которую Ахматова определила с помощью выражений «симпатические чернила» и «зеркальное письмо», то есть поэтики загадок, зашифровок, скрытых цитат, *поэтики тайнописи*, то первое имя, которое придет в голову любому человеку, знакомому с историей музыки, будет имя Шумана. Пристрастие Шумана к обыгрыванию цитат, как из собственных сочинений (ср. тему «Бабочек» в «Карнавале»), так и из пьес других авторов (ср. развертывание Симфонических этюдов от мелодии И. фон Фриккена к мелодии Г. Маршнера), как внятных всем (ср. неожиданное появление «Марсельезы» в «Венском карнавале»), так и доступных лишь для посвященных (ср. цитату-тему в Новелетте № 8, обозначенную ремаркой «Stimme aus der Ferne»¹, в которой только Клара Вик могла опознать мелодию своего Ноктюрна, ор. 6), к зашифровке имен нотами (типа Вариаций на тему Abbe), к анаграмматическим нотно-буквенным шифрам типа ASCH в

¹ «Голос издалека» (нем.). Ср. аналогичную ремарку у Ахматовой — «слышно издали» («Пролог, или Сон во сне»), а также в стихотворении, посвященном памяти М. М. Зощенко: «Словно дальнему голосу внемлю...»

«Карнавале»¹, — все это образует несомненную параллель к ахматовской игре скрытыми, полускрытыми и «перетекающими цитатами», анаграммами, полунамеками, ложными ссылками и прочими признаками тайнописи, которые открываются порой лишь пристальному исследовательскому взгляду². Напомним заодно о таком шумановском подзаголовке, как «Вариации без темы» («Арабески»), весьма близком по парадоксальности к заглавию ахматовской поэмы³, а также об изобилии ремарок как в инструментальном творчестве Шумана, так и в «Поэме без героя».

Впрочем, оценка этой параллели вынуждена ограничиться ахматовским же — относящимся к другому материалу — восклицанием: «Может быть, не случайная аналогия!» (II, с. 231). Большая уверенность в оценке была бы преждевременной, ибо мы не располагаем никакими биографическими материалами, подтверждающими капитальное знакомство Ахматовой с биографией и творчеством (музыкальным и литературным) Шумана.

Надо, однако, иметь в виду, что границы ахматовской эрудиции были неопределенно широки. Воспоминания об Ахматовой буквально пестрят свидетельствами об ее осведомленности в совершенно неожиданной для собеседника области. Так, например, Л. А. Озеров сообщает, что, отвергая упреки в якобы неуважительном именовании Блока «трагическим тенором», Ахматова сослалась на то, что в «Страстях» Баха именно тенор поет партию Евангелиста⁴. И. Я. Бражнин рассказывает о подробнейшем знании Ахматовой деталей биографии

¹ См. подробнее: Меркулов А. Из наблюдений над звуковой символикой [Шумана] // Сов. музыка. 1985. № 8.

² Помимо упомянувшейся литературы о «Поэме» см. также: Цивьян Т. В. Заметки к дешифровке «Поэмы без героя» // Труды по знаковым системам. Тарту, 1971. Вып. 5.; Тименчик Р. Д. К семиотической интерпретации «Поэмы без героя» // Труды по знаковым системам. Тарту, 1973. Вып. 6.; он же. Анаграммы у Ахматовой // Материалы XXII научно-студенческой конференции. Литературоведение. Лингвистика. Тарту, 1972. С. 78–79.

³ Кстати, заглавие могло возникнуть и как контаминация подзаголовков «Евгения Онегина» Пушкина и «Ярмарки тщеславия» Теккеря: роман в стихах + роман без героя = поэма без героя.

⁴ См.: Озеров Лев. Необходимость прекрасного. М., 1983. С. 256.

Моцарта и Шуберта, выявившемся в случайно зашедшем разговоре¹.

Шуман имел много шансов попасть в сферу неафишируемого ахматовского интереса. Не говоря уже об увлечении Шуманом в кругах тех, кто в виде маскарадных теней явился автору «Поэмы без героя» (по свидетельству С. М. Городецкого, знатоком биографии Шумана был С. Ю. Судейкин²), интерес к Шуману, точнее, к чете Шуман, к композиторской супружеской паре Клара Вик — Роберт Шуман, мог питаться теми же источниками, что и зафиксированный исследователями интерес Ахматовой к супружеской паре поэтов Элизабет и Роберта Браунинг, в чьих биографиях Ахматова усматривала «некоторые аналогии с судьбой своей семьи»³. Известно, что Ахматову притягивали судьбы женщин, наделенных мощным творческим даром, в особенности же тех, кто, подобно ей самой, оказались связанными семейными узами с обладателем родственного дара. Супружество как сотрудничество и соперничество двух художников! Если эта тема волновала Ахматову (а вряд ли она могла быть к ней безучастной), то насыщенная драматическими событиями и творчески необычайно плодотворная история отношений Клары Вик и Роберта Шумана была способна стать достойным предметом ахматовского внимания (возможно, стимулировавшегося также фактом посещения Шуманами Фонтанного дома).

Но возможно и другое. Интерес к Шуману мог возникнуть у Ахматовой в русле ее увлечения немецкой романтической культурой в период, непосредственно предшествовавший созданию «Поэмы без героя». В уже упоминавшейся работе «Ахматова и Гофман» В. Н. Топоров показал, сколь насыщены гофмановскими ремини-

¹ См.: Бражнин Илья. Сумка волшебника. Л., 1978. С. 426—428.

² Существенно, что увлеченным шуманистом был А. Лурье. Его либреттистка И. Грэм в «Биографической справке об А. Лурье», сообщенной ею А. Е. Парнису, пишет: «Артур Сергеевич говорил: «Я... мечтал о судьбе артиста — Шопена, Шумана, в особенности Шумана». (<...> С большим волнением Артур Сергеевич говорил о Шумане; личность и музыка этого благороднейшего артиста были ему дороги».

³ Тименчик Р. Д. Неопубликованные прозаические заметки Анны Ахматовой // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. 1984. Т. 43. № 1. С. 76.

сценциями ахматовские тексты, предвосхищающие «Поэму» (в частности, «Надпись на книге „Подорожник”») и поэма «Путем всея земли», где есть прямые упоминания Гофмана). Р. Д. Тименчик впервые обнаружил имевшийся в ранних вариантах «Поэмы» эпиграф из романа Жан Поля «Зибенкэз»: «...в такую эпоху, как наша, когда оркестр всемирной истории еще только настраивает инструменты для будущего концерта, а потому все они пока звучат вразброд, невероятно визжат и свистят...»¹

Таким образом, над «Поэмой», открывавшейся «полночной гофманианой», как бы вставали тени Гофмана (не только литератора, но и выдающегося композитора) и Жан Поля (писателя и философа, уделявшего особое внимание музыкальному искусству). При этом стоит вспомнить, что Гофман и Жан Поль были в подлинном смысле слова кумирами Шумана: редкое письмо или статья автора «Бабочек» (преломивших мотивы романа Жан Поля «Озорные годы») и «Крейслерианы» обходятся без цитирования или восторженного упоминания того или другого имени (третьим кумиром Шумана был еще более близкий Ахматовой автор — Шекспир).

Не вставала ли над «Поэмой без героя» спрятанная за тенями Гофмана и Жан Поля тень композитора, воплотившего полеты их литературной фантазии в музыке?

Во всяком случае, в «Решке» (о шумановском происхождении ее подзаголовка «Интермеццо» речь впереди), следя за мистифицирующим диалогом автора с самой Поэмой (или с тем, кого исследователи называют «Духом поэмы»), можно не раз вспомнить о Шумане. Автор отправляет Поэму в якобы родную для нее сферу английского романтизма:

В темноту, под Манфредовы ели,
И на берег, где мертвый Шелли...

Шуман — автор музыки к драматической поэме Байрона «Манфред» и баллады на текст П. Б. Шелли.

Поэма однако возражает автору, отвергая английское, а заодно и французское («Театр Клары Газуль» — одна из мистификаций Проспера Мериме) происхождение:

¹ Тименчик Р. Д. Неопубликованные прозаические заметки Анны Ахматовой. С. 72.

Но она твердила упрямо:
«Я не та английская дама
И совсем не Клара Газуль,
Вовсе нет у меня родословной,
Кроме солнечной и баснословной,
И привел меня сам Июль».

Помимо настораживающего упоминания имени Клара, обращает на себя внимание сходство двух предпоследних строк с характеристикой музыки, сформулированной Шуманом: «Музыка — сирота, отца и мать которой никто назвать не может. И, может быть, все обаяние ее красоты как раз и заложено в таинственности ее происхождения»¹.

Загадочный же Июль, как и солнечность происхождения поэмы, не указывают ли еще раз на родство ее с музыкой, и именно с шумановской музыкой? «Прекрасные мысли приходят мне в голову в такое утро — например, о том, что такая приятная жизнь продлится весь июнь, июль... — писал Шуман Кларе Вик в 1833 году, — или что вообще я бываю рад, когда солнечный зайчик вскакивает на рояль, словно желая поиграть со звуком, который, в сущности, есть не что иное, как звучащий свет»².

Этот «звучащий свет» в свою очередь заставляет вспомнить два высказывания Ахматовой о «Поэме». Первое относится к ее зарождению: «Эта поэма — своеобразный бунт вещей. О〈льгины〉 вещи, среди которых я долго жила, вдруг потребовали своего места под поэтическим солнцем. Они ожили как бы на мгновение, но оставшийся от этого звук продолжал вибрировать долгие годы...» (II, с. 221). Второе — к осмыслению уже законченной «Поэмы»: «Иногда я вижу ее всю

¹ Шуман Роберт. О музыке и музыкантах. М., 1975. Т. 1. С. 143. В 1940 году та же цитата была приведена в статье В. Ф. Асмуса (близкого друга Б. Л. Пастернака) «Музыкальная эстетика Шумана» (Сов. музыка. 1940. № 2), откуда Ахматова могла почерпнуть существенную информацию. Заметим попутно, что там же процитированное другое шумановское высказывание — «то, что в жизни нас отталкивает, в искусстве оказывается привлекательным» (с. 58) — заставляет вспомнить ахматовское: «Когда б вы знали, из какого сора/Растут стихи, не ведая стыда».

² Шуман Роберт. Письма. М., 1970. Т. 1. С. 187. Ср. иную трактовку приведенной ахматовской строфы авторами статьи «Ахматова и Кузмин» (Russian Literature. 1978. VI — 3).

сквозную, излучающую непонятный свет (похожий на свет белой ночи, когда все светится изнутри)» (II, с. 229). Заметим попутно, что в том же письме, в котором Шуман говорит о «скрытой музыке», есть строки о петербургских белых ночах: «Поистине волшебны здесь светлые ночи»¹.

Другие строки «Решки»:

Так и знай: обвинят в плагиате...
Разве я других виноватей?
Впрочем, это мне все равно, —

перекликаются с рассуждениями Шумана на постоянно волновавшую его тему — работу с чужим материалом: «Действительно, почему иные характеры проявляют свою самостоятельность, лишь опираясь на чужое, как, например, сам Шекспир. Ведь известно, что большинство своих сюжетов он заимствовал из более старых пьес или новелл и т. п.»².

Переключки с шумановскими литературными текстами обнаруживаются и за пределами «Поэмы без героя», в поздней ахматовской лирике. Они заставляют подозревать знакомство Ахматовой с литературными подражаниями Шумана Жан-Полью — миниатюрными стихотворениями в прозе, именуемыми «полиритмами» (или «полиметрами»). Так, в полиритме, посвященном композитору Л. Шпору, у Шумана читаем: «Если бы цветы и роса умели говорить, то они, вероятно, делали бы это так, как ты сочиняешь. <...> Но когда раздаются твои грома, Бетховен, то робкий ночной цветок дрожит и закрывает свои чашечки»³.

Соседство тех же образов встречаем в ахматовской «Музыке»:

И это все, как первая гроза
Иль будто все цветы заговорили.

Назвав свой последний прижизненный сборник «Бег времени», Ахматова использовала выражение из собствен-

¹ Шуман Роберт. Письма. М., 1982. Т. 2. С. 95. Кстати, в этом письме есть и еще один «ахматовский мотив» — сообщение о поездке в Царское Село.

² Шуман Роберт. О музыке и музыкантах. Т. 1. С. 136.

³ Шуман Роберт. О музыке и музыкантах. М., 1979. Т. 2. С. 203.

ного четверостишия. Однако контекст четверостишия позволяет думать, что это выражение для самой Ахматовой звучало чьей-то цитатой:

Что войны, что чума? — конец им виден скорый,
Их приговор почти произнесен.
Но кто нас защитит от ужаса, который
Был бегом времени когда-то наречен?

В поиске того, кто когда-то нарек неодолимый для человека ужас бегом времени, не стоит забывать о Шумане. В его полиритме «Время» после описания потока, вызывающего головокружение у стоящего на его берегу человека, читаем: «Страшное время, это ты. Время напоминает нам о том, что оно вечно убегает, и что мы с каждой минутой отходим на одну минуту вспять, и что каждая минута убивает самое себя, — а у нас кружится голова от уходящих и приходящих тысячелетий»¹.

Впрочем, не следует забывать и другого — Ахматова охотно повторяла высказывание В. К. Шилейко: «Область совпадений столь же огромна, как и область подражаний и заимствований»².

А потому, отделяя факты от гипотез, резюмируем:

1. В «Прозе о поэме» единственный упоминаемый композитор — Роберт Шуман, причем упоминается он дважды.

2. На создание «Поэмы без героя» влияли те же литературно-эстетические источники (Гофман и Жан Поль), которые во многом сформировали творчество Шумана.

3. Между поэтикой тайнописи в ахматовской «Поэме без героя» и игрой в цитаты и шифры, характерной для шумановских сочинений, существует несомненное сходство.

4. В «Поэме без героя», авторских комментариях к ней и в поздних ахматовских стихах обнаруживаются некоторые отчетливые переклички с рядом шумановских литературных текстов.

5. Вопрос о том, являются указанные сходства и переклички результатами заимствования или же случайными совпадениями, остается открытым до появления

¹ Шуман Роберт. О музыке и музыкантах. Т. 2. С. 204.

² Цит. по: Виленкин В. Цит. соч. С. 271.

материалов, способных подтвердить изучение Ахматовой литературы о жизни и творчестве Шумана.

Тем не менее было бы, на наш взгляд, неосмотрительно игнорировать отмеченные сходства и переклички при исследовании проблемы «музыкальности» «Поэмы без героя». Поиск аналогий между построением «Поэмы» и закономерностями структуры музыкальных произведений, к которому мы переходим, еще не раз заставит обратиться к творчеству Шумана, которым, разумеется, отнюдь не исчерпываются музыкальные источники «Поэмы».

б) «Триптих» —
сонатно-симфонический цикл?

2 января 1961 года Ахматова записала: «Сегодня М. А. Зенкевич долго и подробно говорил о «Триптихе». Она (т. е. поэма), по его мнению, — Трагическая Симфония — музыка ей не нужна, пот(ому) что содержится в ней самой»¹. В 1962 году среди набросков Ахматовой появляется проект титульного листа поэмы, на котором значится: «Триптих». Трагическая симфония»².

Очевидно, что для столь опытного слушателя музыки, каким была Ахматова, в понятие «симфония» непременно включается и композиционный признак: сочинение, состоящее из нескольких (чаще всего трех или четырех) относительно самостоятельных частей. В теоретическом музыкознании такую композицию (применяемую кроме симфоний в сонатах, концертах, квартетах) принято называть сонатно-симфоническим циклом.

Есть основания полагать, что ориентация на такого рода музыкальную композицию сопутствовала не только позднему осмыслению Ахматовой специфики своего произведения, но и самому процессу его создания.

Т. В. Цивьян, впервые поставившая вопрос о сходстве композиции «Поэмы без героя» с сонатно-симфоническим циклом³, высказала по этому поводу много ин-

¹ Ежегодник РОПД... С. 78.

² Там же.

³ Он неточно назван исследовательницей трехчастной формой: последнее понятие применяется в музыкознании для сочинений, части

тересных соображений и догадок — вплоть до приписывания частям поэмы музыкальных ремарок: «1-я часть может быть *Allegro*, 2-я — *Scherzo*, *allegro molto e con brio* и 3-я, финал, — *Andante maestoso* или *Grave...*» (с. 210).

Со строго музыковедческой точки зрения в «Поэме без героя» существует лишь одна деталь, формально позволяющая ставить вопрос о подобии композиции «Поэмы» сонатно-симфоническому циклу. Но эта содержащаяся лишь в ранних редакциях «Поэмы» деталь решает дело. Речь идет о подзаголовке второй части — «Решки»: *Intermezzo*, в одной из редакций ставшем даже заглавием. Слово *интермеццо* не могло быть здесь использовано Ахматовой в том поэтическом значении, в каком оно применено в названии цикла Гейне «Лирическое *интермеццо*», ибо «Решка» — не цикл миниатюр. Слово *интермеццо* не могло быть использовано Ахматовой в том музыкальном значении, в каком оно обозначает небольшое самостоятельное инструментальное сочинение, ибо «Решка» не только не миниатюра, но и не самостоятельное сочинение. Следовательно, остается лишь одно значение слова *интермеццо* — внутренняя часть сонатно-симфонического цикла, и, следовательно, именно в этом смысле оно Ахматовой и применяется, а значит, служит авторским указанием на то, что композиция «Поэмы» ориентирована на сонатно-симфонический цикл, как бы ни именовала его для себя Ахматова.

Сразу заметим, что во всех трех значениях *Intermezzo* отсылает нас к Шуману: на тексты из «Лирического *интермеццо*» Гейне Шуман написал вокальный цикл «Любовь поэта»; Шуман первым применил слово *интермеццо* для обозначения самостоятельной инструментальной миниатюры; наконец, именно Шуман утвердил название *интермеццо* для внутренней части сонатно-симфонического цикла¹.

Более того: подзаголовок *Intermezzo* у второй части «Поэмы» может служить признаком ориентации Ахматовой не просто на сонатно-симфонический цикл, но именно

которых не обладают никакой самостоятельностью; к тому же сонатно-симфонический цикл далеко не всегда складывается именно из трех частей.

¹ Кроме того, словом *intermezzo* Шуман обозначает иногда и внутренний раздел одночастной музыкальной композиции.

на шумановское его преломление. Ибо только у Шумана интермеццо выступает в роли средней части цикла, состоящего из трех частей (в других случаях, например в Четвертой симфонии Брамса, интермеццо включается в цикл из четырех частей). Здесь следует назвать два шумановских сочинения. Одно из них (малоизвестное) носило первоначально весьма парадоксальное название — «Увертюра, интермеццо и финал» (ср. с жанровыми обозначениями трех частей «Поэмы без героя» — повесть, Intermezzo и эпилог). Другое пользуется широкой популярностью: это Концерт для фортепиано с оркестром. Любой посетитель филармонии может прочитать в программке о порядке частей Концерта (I. Allegro affettuoso. II. Intermezzo. Andante grazioso. III. Allegro vivace), а из прилагающейся к программке аннотации может узнать необычную историю этого сочинения. Первая часть Концерта возникла как самостоятельное произведение — Концертная фантазия для фортепиано с оркестром — в 1841 году, и лишь четыре года спустя Шуман добавил к ней Intermezzo и финал, достроив тем самым Концерт до нормы сонатно-симфонического цикла.

Примечательное совпадение: первая часть «Поэмы без героя» образует по сути самостоятельное произведение (в качестве такового она и была опубликована, правда вопреки авторской воле, при жизни Ахматовой); начальные строки послесловия к первой части как бы подчеркивают, что «Поэма» закончена:

Всё в порядке: лежит поэма
И, как свойственно ей, молчит.

Однако далее читателя ожидают вторая часть (Intermezzo) и эпилог (финал), завершённый спустя почти полтора года после первой части.

Мы не умеем объяснить это совпадение и потому ограничиваемся его констатацией. Но заметим, что если Ахматова читала литературно-критические работы и эпистолярную Шумана, то шумановские соображения относительно сонатно-симфонического цикла могли бы послужить ей своеобразными указателями на пути построения «Поэмы» по образцу симфонии.

Так, например, в статье «Из книжек давидсбюндлеров» Шуман писал: «Смыкать три части в единое целое — таково, на мой взгляд, намерение всех сочинителей сонат,

а также концертов и симфоний. Старики делали это более внешне, с помощью формы и тональности. Молодые же... <...> ...изобрели и новую часть цикла — скерцо. Однако они не ограничивались тем, что одну идею разрабатывали в пределах одной части цикла: они незаметно вводили ее в другие, где она представляла в иных обличьях, в иных преломлениях»¹.

Напомним, что при уникальном для жанра поэмы отсутствии объединяющего все три части сюжета, единство ахматовского произведения обеспечивается, в частности, и переходом отдельных тем (трансформирующихся в этом процессе) из части в часть, что в музыке называется тематическим объединением цикла.

Указание Шумана на скерцо как на новую часть цикла (в симфонию скерцо было введено Бетховеном) любопытно в связи с аналогией между «Решкой» и симфоническим скерцо, проведенной Т. В. Цивьян, которой принадлежит остроумная догадка об анаграммировании самого слова скерцо (в его итальянском и немецком вариантах) в названии второй части «Поэмы»: решка — скерцо — scherzo (*итал.*: шутка) — Scherz (*нем.*: шутка). Добавим к этому, что в творчестве Шумана интермеццо и скерцо оказывались часто близкими родственниками. Так, уже упоминавшееся сочинение «Увертюра, интермеццо и финал» во второй редакции получило название «Увертюра, скерцо и финал». К тому же слово *intermezzo* встречается у Шумана (как обозначение внутреннего раздела) в скерцо из фортепианной Сонаты, «посвященной Кларе Флорестаном и Эвсебием» (op. 11) и в «Юмореске». Действительно, резкий контраст, образуемый подчеркнуто бытовой интонацией начала «Решки» после трагического пафоса завершения первой части, весьма похож на соотношение скерцо и предшествующей части в ряде сонат, симфоний и концертов самых разных авторов.

И откликнется издалека
На призыв этот страшный звук —
Клокотанье, стон и клекот —
И виденье скрешенных рук?.. —

так заканчивается первая часть, а вот как начинается «Решка»:

¹ Шуман Роберт. О музыке и музыкантах. Т. 1. С. 176.

Мой редактор был недоволен,
Клялся мне, что занят и болен,
Засекретил свой телефон
И ворчал: «Там три темы сразу! <...>»¹.

Однако, согласно справедливому наблюдению Т. В. Цивьян, скерцозный тон первых строф быстро уступает место драматическому, что оправдывает музыкальное определение второй части как интермеццо, то есть жанра, не подчиненного какой-то одной конкретной эмоциональной сфере.

Нельзя не согласиться с Т. В. Цивьян и в том, что отношения трех сравнительно самостоятельных частей поэмы, из которых крайние более близки по эмоциональной атмосфере, а средняя контрастирует им обоим, представляют несомненный аналог трехчастному сонатно-симфоническому циклу с крайними частями, написанными в общей тональности, и с эмоционально и тонально контрастной средней частью.

Мы старались показать, что такая ориентированная на музыку композиция могла быть итогом осознанного авторского намерения, а может быть, и следования определенным музыкальным образцам. Вместе с тем нам видится возможность углубить указанную (или во всяком случае санкционированную) самой Ахматовой аналогию между «Триптихом» и симфонией, напомнив утверждение Стравинского о том, что сочинение, состоящее из нескольких частей, обретает качество симфонии в том случае, если первая его часть написана в сонатной форме².

¹ Интересно, знала ли Ахматова то письмо Шумана Кларе Вик, где он, шутя, говорит, что в «хорошей сонате» вторая часть должна быть «болтливой» (Шуман Роберт. Письма. Т. 1. С. 218). Кстати, это исполненное подлинно романтической иронии письмо, открывающееся предупреждением: «Сначала нужно читать конец», насыщенное игрой слов и намеками на двойничество письма и адресата, завершается радостной надеждой на свиданье: «...легко может случиться, что однажды кто-то постучит в Вашу дверь, а когда Вы крикнете: «Войдите», то едва ли будет нужно, чтобы он назвал свое имя» (с. 219). Ср. в «Решке»: «В дверь мою никто не стучится...» — сразу после «напева Херувимской», возможно связанного с хором шереметевских певчих, слышанных четой Шуман.

² См.: И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. М., 1973. С. 32.

в) Первая часть в сонатной форме?

Для наших целей достаточно сообщить читателю, далекому от теории музыки, лишь необходимые (разумеется, далеко не исчерпывающие) сведения о сонатной форме (или, что одно и то же, о форме сонатного *allegro*), которые мы будем излагать по ходу анализа первой части «Поэмы», рассматриваемой в том ее варианте, какой представлен в качестве основного в Большой серии «Библиотеки поэта» с нумерацией строк.

Итак, прежде всего сонатная форма состоит из трех основных разделов — *экспозиции*, *разработки* и *репризы*, которые могут обрамляться *вступлением* и *кодой*.

В «Поэме» кроме собственно вступления имеются еще предвещающие его три посвящения и прозаическое «вместо предисловия», в совокупности выполняющие вступительную функцию.

Сонатная *экспозиция* состоит из следующих разделов: а) главная партия, в которой излагается главная тема (или группа тем); б) связующая партия, в которой происходит переход в другую тональность (модуляция) и предвосхищаются отдельные элементы будущего тематического материала; в) побочная партия, в которой излагается побочная тема (или группа тем), звучащая в новой тональности.

Важнейшим свойством сонатной экспозиции является устремленность развития: побочный тематизм возникает не как неожиданная новая данность, а как следствие развития главного тематизма; побочная тема как бы вызревает в итоге развития главной.

Если все многообразие тем, затронутых в «Петербургской повести», свести к двум тематическим комплексам, обозначив первый как «Автор — Прошлое — Настоящее», а второй как «Героиня — Корнет — Соперник», то в совокупности первой и второй глав нетрудно заметить сходство со схемой сонатной экспозиции.

Так, между строкой 58 («Я зажгла заветные свечи») и строкой 195 («И еще не оплаканный час?») образуется раздел, подобный главной партии: здесь в эпизоде появления масок из 1913 года и в авторской реакции на них излагается главный тематический комплекс «Автор —

Прошлое — Настоящее»¹. Заметим при этом, что среди мотивов, входящих в тему «Прошлое», особо выделяется мотив города — Петербурга 1913 года:

За окошком Нева дымится,
Ночь бездонна и длится, длится —
Петербургская чертовня...

В самом конце указанного раздела возникает намек на будущий побочный тематический комплекс, пока еще совершенно неясный, но уже названный драмой:

Ставший наигорчайшей драмой
И еще не оплаканный час?

Сразу вслед за этой строкой начинается раздел, подобный связующей партии сонатной экспозиции (от строки 196 до начала второй главы):

Это все наплывает не сразу.
Как одну музыкальную фразу,
Слышу шепот: «Прощай! Пора!
Я оставлю тебя живою,
Но ты будешь моей вдовою,
Ты — Голубка, солнце, сестра!»

Именно так — «не сразу» — происходит в связующей партии сонатной экспозиции переплавка элементов уже отзвучавшей главной темы в элементы будущей побочной. Нетрудно увидеть, как в указанном разделе из воспоминаний Автора, вызванных вторжением Прошлого, вызревает образ самоубийцы, а затем — в интермедии «Через площадку» (одно из музыкальных значений этого термина — связующее построение) — возникают среди прочих масок первоначальные абрисы Героини («смирница и красotka») и Корнета («Иванушка древней сказки»). Завершение интермедии функционально подобно тому разделу связующей партии, который принято называть вступлением к побочной.

¹ Этот тематический комплекс отчетливо подготовлен «Вступлением»: «Из года сорокового, / Как из башни, на все гляжу. / Как будто прощаюсь снова / С тем, с чем давно простилась...». Сонатное вступление очень часто содержит в себе тематическое ядро главной партии экспозиции (ср. хотя бы вступление к первой части Шестой симфонии Чайковского).

Вся вторая глава смело может быть уподоблена побочной партии, поскольку занята изложением побочного тематического комплекса «Героиня — Корнет — Соперник». Обратим внимание на деталь, кажется необъяснимую, исходя из литературных канонов. Едва начавшееся развитие темы «Героиня» («Распахнулась атласная шубка!») прерывается в следующей же строфе развернутой панорамой Петербурга 1913 года («А вокруг старый город Питер»). С литературной стороны переход выглядит немотивированным, но он в точности воспроизводит характерный прием развития побочной партии, именуемый в музыкознании как «сдвиг в побочной». Под этим имеется в виду весьма распространенное в сонатной форме неожиданное вторжение в побочную партию какого-либо мотива из главной. У Ахматовой это мотив города. Далее проводится тема «Соперник» (строки 308—329), за ней следует развернутое изложение темы «Героиня»; в строках 380—383 — краткое изложение темы «Корнет», а в заключительных девяти строках резюмируется весь побочный комплекс «Героиня — Корнет — Соперник»:

Побледнев, он глядит сквозь слезы,
Как тебе протянули розы
И как враг его знаменит,—

и к тому же проходит намек на главный тематический комплекс «Автор — Прошлое — Настоящее»:

Выходи ко мне смело навстречу —
Гороскоп твой давно готов...

Подобное резюмирование итогов и сближение основных мотивов главной и побочной тем в высшей степени характерно для завершений сонатных экспозиций.

Мы видим, таким образом, что распределение тематического материала в первых двух главах «Петербургской повести» следует не только схеме сонатной экспозиции, но и ее логике: появление побочного тематического комплекса возможно только как следствие развития главного. В литературе о сонатной форме немало сказано о диалектичности отношений главной и побочной тем, вторая из которых по отношению к первой представляет не просто нечто «другое», но, выражаясь гегелевским языком, «свое другое». Это очевидно

перекликается с многочисленными литературоведческими наблюдениями над двойничеством Автора и Героини в «Поэме без героя».

Труднее провести аналогию первых двух глав с сонатной экспозицией по другому, сугубо музыкальному признаку — тональному плану. Тональные отношения в музыке не находят прямого аналога в словесном искусстве. Вместе с тем можно заметить, что интонация повествования отчасти меняется при переходе от первой главы ко второй. Если в разворачивании главного комплекса «Автор — Прошлое — Настоящее» господствуют патетические, ораторские интонации («Я забыла ваши уроки, / Краснобаи и лжепророки!»; «Откроем собранье / В новогодний торжественный день!»), то при изложении тем «Корнет» и «Героиня» интонация существенно смягчается, обретая лирически-сочувственный характер («Что тебя сегодня томит?»; «Не сердись на меня, Голубка»). С некоторой натяжкой это можно считать отдаленным аналогом обязательного для сонатной экспозиции изложения побочной темы в новой тональности.

Следующий раздел сонатной формы — *разработка* — характеризуется свободным развитием тематического материала, изложенного в экспозиции. При этом зачастую темы развиваются не целиком, а только в виде отдельных своих мотивов, подвергаемых интенсивным трансформациям. Нередки случаи (например, у Чайковского или Шопена), когда в разработку попадает только материал главной партии. Подобное же встречаем у Ахматовой, если принять третью главу за разработку: здесь нет ни Героини, ни Корнета, ни Соперника, но комплекс «Автор — Прошлое — Настоящее» заполняет все пространство (или время) главы. При этом интенсивное самостоятельное развитие получает мотив города (строки 403 — 426), а весь комплекс обретает новое воплощение в заключающих главу двух строфах, выделенных курсивом.

В *репризе* сонатной формы обычно повторяется тематическая схема экспозиции (впрочем, со всевозможным варьированием, расширениями или сокращениями), но обязательно меняется тональный план: чаще всего вся реприза идет в одной — изначальной — тональности. Тем самым происходит сближение прежде разделенных глав-

ной и побочной тем и снятие противоречия между ними. Существует особый вид сонатной репризы, называемый зеркальной репризой: вначале проводится побочная, а затем главная тема. Похоже, что в четвертой главе «Петербургской повести» мы имеем отчетливый аналог сокращенной зеркальной репризы сонатной формы. Четвертая глава открывается переизложением побочного комплекса «Героиня — Корнет — Соперник». Репризность этой главы по отношению к первой подтверждается весьма редким для крупных литературных композиций дословным повторением (с зеркальной перестановкой строк) текста, уже звучавшего в первой главе:

«Ты — Голубка, солнце, сестра! —
Я оставлю тебя живою,
Но ты будешь моею вдовою...»

Главный тематический комплекс «Автор — Прошлое — Настоящее» возникает после сцены самоубийства в очевидном сближении с побочным комплексом: в выделенных курсивом строках тема «Корнет» соединена с темами «Прошлое» и «Настоящее»:

Он не знал, на каком пороге
Он стоит и какой дороги
Перед ним откроется вид...

В заключительных строках, где разрушение привычной строфики и метрики напоминает замедление темпа, тема «Автор» фактически сливается с драмой, воплощенной в комплексе «Героиня — Корнет — Соперник»:

Это я — твоя старая совесть —
Разыскала сожженную повесть
И на край подоконника
В доме покойника
Положила —
и на цыпочках ушла...

Кода сонатной формы часто связана с возвращением к уже отзвучавшим темам и кратким напоминанием о конфликте, ранее разворачивавшемся. В связи с этим посмеем сказать, что ахматовское послесловие к первой части «Поэмы без героя» должно было бы войти в учебники музыкальной формы в качестве эпиграфа к разделам, описывающим сонатные коды:

Все в порядке: лежит поэма
И, как свойственно ей, молчит.
Ну, а вдруг как вырвется тема,
Кулаком в окно застучит,—
И откликнется издалека
На призыв этот страшный звук —
Клокотанье, стон и клекот —
И виденье скрещенных рук?..¹

Исследователи «Поэмы без героя» не раз отмечали специфическую черту ее поэтики: странную чересполосицу тем, способную запутать читателя, который, однако, почему-то не всегда замечает, когда именно одна тема успела сменить другую. Иронически о таком запутавшемся читателе говорит и сама Ахматова в «Решке»: «И ворчал: «„Там три темы сразу! / Дочитав последнюю фразу, / Не поймешь, кто в кого влюблен...“»

Подчеркнем, что при взгляде на первую часть «Поэмы» как на литературный аналог сонатной формы никаких странностей в распределении тематического материала не обнаруживается. Напротив: и последовательность тем, и их взаимопереходы в свете сонатной формы предстают совершенно логичными и, так сказать, находящимися на своем месте. Примечателен и другой момент. Ахматова говорила, что добавленные к ранним вариантам строфы (по ее словам, выловленные ею из музыки) включались в поэму так, что оказывались «незаметны „швы“». Думается, «швы» незаметны, в частности, потому, что строфы, добавленные к раннему варианту первой части, не только не ломали ее сонатную логику, но, напротив, усиливали сходство с сонатной формой. Так, отсутствовавшие в ранних вариантах и выделенные курсивом строки 196—205 («Это все наплывает не сразу...»), будучи дословным предвосхищением ряда строк четвертой главы, прямо указали на экспозиционно-репризные отношения между этими главами.

Без вставки во вторую главу фрагмента, рисующего Петербург в 1913 году («А вокруг старый город Питер...»); как помнит читатель, этот фрагмент был сочинен Ахматовой на концерте Г. Г. Нейгауза), не возникло бы

¹ Т. В. Цивьян (с. 207) пронизательно замечает, что контекст, в котором употребляется слово «тема» в «Поэме без героя», заставляет думать в первую очередь о музыкальном, а не о литературном значении этого слова.

такого сугубо сонатного момента, как «сдвиг в побочной».

Добавленная позже интермедия («Через площадку») существенно расширила неразвитую в раннем варианте связующую партию и сделала переход от первой главы ко второй еще более похожим на переход от главной партии к побочной. По свидетельству В. Я. Виленкина, дописав интермедию, Ахматова сказала: «Ну, теперь, надеюсь, все ясно, протерла до дыр»¹. Может быть, фраза подразумевала прояснение не только прототипов сюжета, но и музыкального прототипа композиции?

Вопрос о том, преднамеренно или случайно сонатная форма оказалась каркасом первой части «Поэмы», принадлежит к тем вопросам, окончательные ответы на которые исследователь может получить только от самого автора.

Как известно, признаки сонатной формы не раз обнаруживались в самых различных литературных сочинениях — в драмах Шекспира, в поэмах и стихотворениях Пушкина, в рассказах Чехова². Тот несомненный факт, что драмы Шекспира исторически опережали появление сонатной формы в музыке, а поэмы Пушкина — ее теоретическое осмысление в музыковедении, отнюдь не обесценивает подобные анализы. Во-первых, сонатную форму при всей ее привязанности к специфически музыкальному материалу нельзя считать чем-то абсолютно имманентным музыке; в музыке та модель отношений, которую воплощает сонатная форма, нашла лишь высшее и, видимо, наиболее адекватное выражение, но подобие таких моделей может в принципе возникать едва ли не в любых сложных процессуальных явлениях. Во-вторых, работа творческого сознания и пути, по которым происходит, так сказать, обмен информацией между разными видами искусств, — вещи, изученные еще далеко не достаточно для того, чтобы категорически утверждать, что здесь может быть только то-то и никак не может быть того-то.

¹ Виленкин В. Цит. соч. С. 217.

² См., в частности: Соколов О. О «музыкальных формах» в литературе // Эстетические очерки. М., 1979. Вып. 5.; Там же см. литературу вопроса и многочисленные примеры.

В нашем случае важно подчеркнуть, что «Поэма без героя» создавалась в эпоху, когда не только музыковедение обладало изрядной полнотой теоретических знаний о сонатной форме и сообщало их всем профессиональным музыкантам, но и литературоведение активно изучало проявление этой формы в литературных композициях. Поэтому Ахматова имела возможность почерпнуть сведения о сонатной форме не только, скажем, из бесед с А. Лурье, но и из ряда филологических работ, к которым она отнюдь не была невнимательна. Известен пристальный интерес Ахматовой к Шекспиру. В этой связи можно предположить, что мимо внимания Ахматовой не прошла статья Оскара Вальцеля «Архитектоника драм Шекспира», переведенная на русский язык знакомой Ахматовой — М. Л. Троцкой (Тронской) — и опубликованная в 1928 году в сборнике «Проблемы литературной формы»¹, составленном В. М. Жирмунским (с ним Ахматову связывали давние отношения, отличавшиеся взаимным интересом и уважением).

В статье Оскара Вальцеля, полагающего, что «поэзия всегда может быть формально уяснена при помощи музыки», подробно излагаются воззрения Отто Людвига на большинство драм Шекспира как на специфическое воплощение сонатной формы и в связи с этим бегло описывается и сама форма. К той же музыкальной структуре обращается О. Вальцель и в следующей напечатанной в том же сборнике статье «Художественная форма в произведениях Гете и немецких романтиков», где в связи с анализом фрагмента из «Любовной истории прекрасной Магелоны и графа Петра Прованского» Л. Тика (сам фрагмент переведен М. Лозинским — другом Ахматовой еще по «Цеху поэтов») дается краткая формулировка сонатной формы: «Деление на три части, две противоположные темы в первой части, их развитие во второй, возвращение к ним в духе разрешения в конце — все это указывает на родство с формой сонаты»².

¹ Проблемы литературной формы. Сборник статей О. Вальцеля, В. Дибелиуса, К. Фосслера, А. Шпитцера / Перевод под редакцией и с предисловием В. Жирмунского. Л.: Academia. 1928. Указанием на этот источник мы обязаны любезности Ю. Г. Кона.

² Там же, с. 94. Заметим попутно, что в первой из упомянутых статей О. Вальцеля заходит также речь о драме Л. Тика «Генофефа»,

Собственно, одного этого описания было бы достаточно для попытки сделать нечто подобное в «Поэме без героя». Более детальное сходство с музыкальной моделью могло явиться следствием слухового опыта и художественной интуиции. Поскольку Ахматова принципиально могла быть осведомлена и о строении сонатной формы, и о ее аналогах в поэтических произведениях, исключать осознанную авторскую ориентацию на эту форму в первой части «Поэмы без героя» никак не следует.

Объективное наличие сходства с сонатной формой в композиции первой части «Поэмы без героя», обозначение ее второй части как *Intermezzo*, наконец, относительная самостоятельность каждой из трех частей поэмы, подчеркнутая подзаголовком «Триптих» (одно время претендовавшим на роль заглавия всего произведения), — все это основательно подтверждает, так сказать, композиционное право поэмы называться симфонией, независимо от тех субъективных причин, по которым Ахматова вводила это название, а затем отказывалась от него.

г) «Бесконечная мелодия»?

Среди признаков «музыкальности», обнаруживаемых филологами в «Поэме без героя», чаще всего указывают на ее специфическую «текучесть». «Сложность ее восприятия, — пишет Т. В. Цивьян, — ...заключается прежде всего в непривычной смазанности границ. Читатель, ожидающий традиционной точки, многоточия, абзаца или пробела, т. е. вообще паузы, теряет бдительность и неожиданно обнаруживает, что смена тем уже произошла таким образом, что швы оказались незаметными» (с. 208). Такой эффект исследовательница связывает с закономерностями музыкального искусства и считает,

которая в известной нам литературе о «Поэме» не рассматривается в кругу ее возможных источников. Между тем драму Тика и «Поэму» Ахматовой связывает хотя бы мотив волшебного зеркала, в котором возникают отнюдь не отражения, а отсутствующие герои. Напомним, что единственная опера Шумана — это «Генофефа» по драме Тика.

что в поэме осуществляется «принцип музыкальной непрерывности».

Очевидно, что эффект непрерывности, плавного перетекания стихового звучания из строки в строку и из строфы в строфу (этот эффект особенно силен в первой части «Поэмы») обусловлен особенностями строфической, синтаксической и ритмофонетической структур «Поэмы». Подробное их описание — дело стиховедения. Отметим лишь, что вся «Поэма» прошита сложнейшими узорами звуковых переключек, выстроенных таким образом, что звуковой материал данного сегмента (строки или строфы) эхообразно повторяет звучание предшествующего и предвосхищает звучание последующего. Ограничимся лишь одним примером — двумя разнообъемными строфами (6 строк + 11 строк), в которых укажем лишь на три объединяющих их созвучия, отвлекаясь при этом от созвучий, связанных с рифмами. Нетрудно услышать, что слово «увы» во второй строфе является эхом составляющих его фонем, ненавязчиво звучавших в первой, а расширение второй строфы оправдывается продолжением цепи слогов «дон — дом — тон», возникающей в ее начале, цепью «тан — тон»; наконец, последние четыре строки связаны переключкой слогов «дре — ре — при — ры — при», исток которой — слог «бре» — звучит еще в первой строфе.

	УВ	«УВераю, это не ново...
	ВЫ	ВЫ дитя, синьор Казанова...»
		«На Исакьевской ровно в шесть...»
БРЕ		«Как-нибудь поБРЕдем по мраку,
	У	Мы отсюда еще в „Собаку“...»
	ВЫ	«ВЫ отсюда куда?» — «Бог весть!»
	ДОН	Санчо Пансы и ДОН-Кихоты
	УВЫ	И, УВЫ, соДОМские Лоты
	ДОН	СмерТОносный пробуют сок,
		Афродиты возникли из пены,
		Шевельнулись в стекле Елены,
		И безумья близится срок.
	ТАН	И опять из фонТАНного грота,
ДРЕ	ТОН	Где любовная сТОнет ДРЕмота,
РЕ — ПРИ		ЧеРЕЗ ПРИзрачные ворота
РЫ		И мохнатый и РЫжий кто-то
ПРИ		Козлоногую ПРИволок.

Тремя приведенными цепочками звуковые повторы, пронизывающие данный фрагмент, отнюдь не исчерпы-

ваются, но их достаточно, чтобы продемонстрировать принцип, на котором зиждется эффект непрерывности в звучании «Поэмы»: постоянное перекрестное проведение разных звуковых цепочек, состоящих главным образом из варьируемых фонетических слогов. Перекрещивание и частое несовпадение начал и концов таких цепочек с границами строф и создает специфическое ощущение «текучести», постоянного динамического тока, подерживаемого, конечно, еще и тем, что Ахматова называла «магией ритма». К тому же перекрещивание слоговых цепочек (как правило, следующая начинается до того, как завершается предыдущая) помогает преодолеть семантические эллипсисы — смысловые разрывы между соседними сегментами. Так, например, слушатель процитированного фрагмента (а читатель «Поэмы без героя» непременно должен превращаться в слушателя) вряд ли сразу уловит смысловую связь между разрозненными репликами прямой речи в первой строфе и дегустацией «смертоносного сока» в следующей. Но он не заметит и разрыва, ибо, ошеломив внезапным появлением персонажей Сервантеса, «Поэма» сразу же подаст слуху давно ожидавшееся (подсознательно, разумеется) «увы», а затем властно повлечет его дальше начавшимся с Дон-Кихота перезвоном «дон — дом — тон».

Можно ли, однако, в этой «текучести» усмотреть нечто специфически музыкальное?

Оговорим прежде всего, что «текучесть» или «непрерывность» вовсе не являются неизменным свойством любого музыкального произведения. В зависимости от эпохи, стилиевой принадлежности и иных причин внутренние границы музыкального текста могут быть частыми или редкими, а также отчетливыми или «смазанными». Не углубляясь в эту проблему, заметим лишь, что следует различать два случая подлинной непрерывности в музыкальном произведении. Первый случай — это музыка эпохи барокко, написанная в таких формах, которые предполагают, по существу, лишь две границы в тексте — начало и конец. Примером могут служить некоторые баховские прелюдии. Другой случай — это произведения, написанные в формах, обладающих множественными внутренними границами, преодолеваемыми или маскируемыми с помощью определенных приемов музыкального развития. Такие произведения можно

встретить в разных стилях, но особо характерны они для романтической эпохи, борющейся с установленной классицизмом четкой расчлененностью музыкальной формы на внутренние разделы.

Очевидно, что «непрерывность» ахматовского текста надо сопоставлять именно со вторым случаем музыкальной непрерывности, поскольку «Поэма» отчетливо членится на строфы (пусть и варьируемые по ритму и объему). Непрерывность, следовательно, возникает не сама по себе, а как преодоление прерывности — разграниченности текста на строфы.

В свете сказанного наиболее очевидным музыкальным аналогом «текучести» ахматовской поэмы представляется тот тип музыкальной непрерывности, который Рихард Вагнер называл «бесконечной мелодией». Этот термин и охватываемые им приемы были выработаны Вагнером с целью преодолеть расчлененность музыкального слоя оперного спектакля на замкнутые построения — «номера». Опираясь на некоторые традиции барокко (в частности, баховские) и на приемы развития материала, найденные Бетховеном, Вагнер в своих реформаторских операх (наиболее яркий пример — «Тристан и Изольда») не только упразднил традиционные оперные «номера» (арии, ансамбли, хоры), но и добился почти полной незаметности перехода от одного музыкального сегмента (построения) к другому. При этом контуры традиционных музыкальных построений в тексте оставались (анализ их легко выявляет), однако слушателю опера являлась в виде сквозного, нечленящегося потока звуков — «бесконечной мелодии». Неприязненно относившийся к вагнеровским исканиям И. Ф. Стравинский едко, но точно заметил: «Это постоянное становление музыки, у которой не было никаких причин начаться и никаких причин кончиться»¹.

Из комплекса приемов, использовавшихся Вагнером для достижения эффекта «бесконечной мелодии», отметим лишь два, пожалуй, наиболее существенных.

Во-первых, самый заметный прием — это преодоление каданса, то есть гармонического оборота (последовательности аккордов), создающего ощущение завершенности того или иного музыкального построения. Именно

¹ И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. С. 40.

кадансы в первую очередь обозначают внутренние границы музыкального текста, и потому усилия Вагнера направлены на различные виды избегания кадансовых замыканий (прерванный каданс, вторгающийся каданс и др.).

Нечто сходное можно заметить и в ахматовской поэме. Окончание строфы, обозначенное в шестой строке второй мужской (ударной) рифмой и функционально подобное кадансу музыкального построения, различными способами преодолевается. Во-первых, на шестой строке строфа может не закончиться. Например, вторая мужская рифма может в ряде случаев не завершить строфу, обманув читательское ожидание (см. вторую строфу в цитированном выше фрагменте). Во-вторых, следующая строфа сплошь и рядом начинается с союзов «и», «а» или «но», что существенно стирает границу между соседними строфами. В-третьих, окончание строфы может не совпасть с окончанием предложения (двойная черта — знак разделения строф): «Полосатой наряжен верстой, // Размалеван пестро и грубо». В-четвертых, последняя строка строфы может быть связана с первой строкой следующей строфы с помощью внутренней рифмы (например, «враг егó — твоегó» в соединении: «И как *враг его* знаменит. // *Твоего* я не видела мужа...»), или «Леты — портрета» в соединении «Там у` устья *Леты* — Невы. // Ты сбежала сюда с *портрета*...»).

Но особо надо отметить такие случаи преодоления границ между строфами, которые предельно близки к музыкальным приемам. Так, скажем, прерванный каданс строится на том, что вместо ожидаемого устойчивого аккорда, не требующего продолжения звучания, возникает неустойчивый, требующий продолжения. Именно такое встречаем в тех соединениях ахматовских строф, где последняя строка завершается не точкой, а двоеточием: «Тихим голосом говорю:// Вы ошиблись...»; «Чтобы славить тебя. Гляди:// Не в проклятых Мазурских болотах».

Вторгающимся кадансом в музыке называется такое соединение построений, при котором заключительное созвучие первого построения оказывается начальным созвучием второго. Близкий (но не абсолютно точный) пример можно найти в «Поэме» на стыке предельно удаленных по смыслу друг от друга строф. Во второй главе «Петербургской повести» есть никак не мотивиро-

ванный и ничем по смыслу не подготовленный переход от описания петербургской панорамы к любовным приключениям героини. Отсутствие смысловой связи компенсируется чем-то вроде вторгающегося каданса: вторая строфа начинается со слова «как»; тщательно фонетически подготовленного в предыдущей строфе и к тому же рифмующегося с ее заключительным слогом:

До смешного близКА развязКА;	КА	
Из-за ширм Петрушкина масКА,	КА	
Вкруг костров кучерсКАя плясКА,	КА	
Над дворцом черно-желтый стЯГ...	ЯГ	
Все уже на местах, кто надо;		
Пытым АКтом из Летнего сада	АК	
Пахнет... ПризрАК цусимского ада	АК	
Тут же. — ПЬЯный поет морЯК.	ЯК	ПЬЯ
КАК парадно звенят полоЗЬЯ,	КАК	ЗЬЯ
И волочится полость коЗЬЯ...		ЗЬЯ

Резкий переход к другой теме и фактически к другому разделу главы «смазан» — «шов незаметен» не только за счет начала строфы с того же фонетического слога, на котором предшествующая окончилась, но и за счет скрестившихся слоговых цепочек «ка — ак — як — как» и «пья — зья».

Это перекрещивание слоговых цепочек, о котором уже шла речь выше, и заставляет вспомнить другой прием образования вагнеровской «бесконечной мелодии»: сближение разных музыкальных построений за счет пронизывающих их мотивных цепочек. Несколько мотивов выстраиваются у Вагнера в перемежающиеся цепи, проходящие сквозь сменяющие друг друга музыкальные эпизоды. В этом плане можно сказать, что фонетический слог в ахматовской «Поэме» отчасти подобен мотиву в вагнеровской «бесконечной мелодии». Подобие, впрочем, в данном случае ограничивается лишь тем, что оба элемента при своих варьированных повторах выполняют связующую функцию. Вместе с тем, как известно, в музыке (и у Вагнера, в частности) мотив — не только конструктивный, но и смысловой элемент, каковым фонетический слог в поэзии, очевидно, не является. У нас есть, однако, возможность показать, что фонетический слог в «Поэме» может брать на себя и смысловую нагрузку, превращаться из асемантического

звучания в знак, тем самым еще более сближаясь с музыкальным мотивом.

д) Рифма как лейтмотив?

«Продолжая музыкальные аналогии, — пишет Т. В. Цивьян, — нельзя не обратить внимания и на постоянство звукового оформления (рифменный набор) темы Корнета, где образующей является мужская рифма строфы на *и/ит*: *томит — ланит; магнит — знаменит; копыт — забыт; груди — гляди; обид — вид...*» (с. 205). Исследовательница сравнивает это с тематизмом шумановского «Карнавала», построенным на четырех нотах: сравнение, на наш взгляд, лишнее оснований. Однако наблюдение Т. В. Цивьян дает повод для более резонной музыкальной аналогии. Уточняя его, заметим, что постоянное появление мужской рифмы *ит/ид* в тех строфах, где заходит речь о Корнете, очень похоже на лейтмотив в изначальном и сугубо музыкальном смысле этого термина: определенная звуковая структура, используемая в опере для обозначения того или иного внемузыкального явления — персонажа, идеи, эмоции и т. п.¹

Конкретное использование Ахматовой мужской рифмы *ит/ид* заставляет вспомнить о драматургических принципах крупнейшего мастера лейтмотивной работы — Вагнера. Зачастую (но, разумеется, не всегда) Вагнер поначалу знакомит слушателя с лейтмотивом, еще не объясняя его значения, а просто заставляя прислушаться к определенному сочетанию звуков. Лишь повторяющееся затем соединение этой звуковой структуры с определенной идеей в словесном тексте или с появлением определенного персонажа на сцене заставляет слушателя уяснить значение лейтмотива. В дальнейшем же лейтмотив становится понятен слушателю и без его текстового или сценического разъяснения. Так, например, лейтмотив любовного напитка в «Тристане и Изольде» впервые звучит в оркестровом вступлении; значение его проясняется в ряде диалогов и сценических эпизодов.

¹ Не смешивать с распространенным применением этого термина для обозначения едва ли не любых повторов в музыкальном или литературном тексте.

Наконец, когда оно полностью уяснено слушателем, возможна следующая сцена: на вопрос короля Марка о причинах происшедшей драмы Тристан молчит; ответ за него дает оркестр, играя лейтмотив любовного напитка. Аналогичны судьбы многих других вагнеровских лейтмотивов (в частности, мотивов Грааля в «Лоэнгрине», меча или Зигфрида в «Кольце нибелунга»): при первом появлении значение их расплывчато, в дальнейшем оно конкретизируется словесным текстом и сценическим действием, а затем лейтмотив самостоятельно говорит слушателю о том, что не называется в тексте и не показывается на сцене, но подразумевается.

В свете сказанного стоит расширить наблюдение Т. В. Цивьян над мужской рифмой *ит/ид* в «Поэме без героя». Впервые эта рифма появляется уже в первой главе «1913 года», когда речь заходит о видении неизвестного мертвеца:

Шутки ль месяца молодого,
Или вправду там кто-то снова
Между печкой и шкафом стоИТ?
Бледен лоб, и глаза открыты...
Значит, хрупки могильные плиты,
Значит, мягче воска гранИТ...

Следующие появления той же рифмы отчетливо связаны с Корнетом: в конце интермедии, где возникает «в шинели и каске... Иванушка древней сказки» (томИТ — ланИТ); во второй главе, где «драгунский Пьеро» смотрит на соперника (магнИТ — знаменИТ), в четвертой главе, где неназванный, но уже узнаваемый герой «под окнами бродит» (копыИТ — забыИТ) и где автор скорбит о гибели «глупого мальчика» (обИД — вИД). После такого прочного прикрепления звуковой структуры (рифмы) к персонажу не остается сомнений, что в первой строфе послесловия:

Все в порядке: лежит поэма
И, как свойственно ей, молчИТ.
Ну, а вдруг как вырвется тема,
Кулаком в окно застучИТ, —

подразумевается именно тема Корнета, тема бессмысленной трагической гибели юного поэта. Думается, что

роль лейтмотива рифма *ит/ид* сохраняет и в «Решке», где в первой редакции вслед за строфой:

Карнавальной полночью римской
И не пахнет, напев Херувимской
За высоким окном дрожит.
В дверь мою никто не стучится,
Только зеркало зеркалу снится,
Тишина тишину сторожит,—

шла следующая строфа:

Но была для меня та тема
Как раздавленная хризантема
На полу, когда гроб несут...

Рифмы предыдущей строфы отчетливо показывают, что речь идет о той же теме, что и в послесловии к первой части.

Функциональное сходство мужской рифмы *ит/ид* в «Поэме без героя» с классическим оперным лейтмотивом, на наш взгляд, налицо. Стоит подчеркнуть, что ни в каких иных строфах поэмы эта рифма не возникает. С другой стороны, среди многочисленных прочих звуковых повторов, пронизывающих ахматовское сочинение (в том числе и среди указанных Т. В. Цивьян: повтор «у» в строках о Героине или «о» в строках о Корнете), нам не удалось обнаружить такого, который можно было бы столь же основательно уподобить лейтмотиву в чисто музыкальном значении этого термина¹.

¹ При этом во многих случаях звуковые повторы выполняют иногда функции, отдаленно сходные с некоторыми функциями музыкальных мотивов. Например, мужская рифма на *и*, которую Т. В. Цивьян приписывает «звуковому оформлению темы Корнета» (грудь — гляди), на самом деле сближает тему Корнета с темой Героини, поскольку еще во второй главе эта рифма возникает в связи с последней: «Храм гремит: «Голубица, *глядИ!*» ...Как проклятье в твоей *грудИ*». Появившись в виде зеркального повтора в момент гибели Корнета на глазах Героини («И с бессмысленной смертью в *грудИ*... Чтобы славить тебя. *Гляди!*») в четвертой главе, эта рифма выявляет звуковую общность двух тем и акцентирует их смысловую неразрывность. Выделение общего мотива в различных темах, происходящее на кульминации, — прием, хорошо знакомый музыкальной драматургии.

е) «Музыкальные характеристики»?

В одном из фрагментов «Прозы о поэме», касаясь читательского интереса к именам тех, кто послужил прототипами персонажей поэмы, и стремясь скорее раззадорить этот интерес, чем удовлетворить его, Ахматова заметила: «Но ведь это нужно только для музыкальных характеристик, как в «Карнавале» Шумана, или для совсем пустого любопытства» (II, с. 227)¹.

Учитывая, что именно в этой записи возникает далее уже цитировавшееся восклицание: «Но кто обязан верить автору?» — стоит внимательнее присмотреться к этой (уже второй в «Прозе о поэме») отсылке к шумановскому «Карнавалу» и припомнить происхождение названий входящих в него пьес.

Как известно, Шуман в принципе сочувственно относился к установившемуся среди композиторов романтической эпохи обычаю снабжать музыкальные произведения программными заголовками. В частности, по поводу заглавий фортепианных этюдов И. Мошелеса («Юнона», «Лунная ночь на берегу моря», «Нежность», «Сновидение» и др.) он писал: «Такие заглавия музыкальных произведений — в наше время они уже не редкость — порою осуждались; говорилось, что «хорошая музыка в подобных указаниях не нуждается». Конечно, нет, но такими названиями ценность музыки и несколько не умалывается; для композитора же это наиболее верный способ предотвратить явное искажение характера пьесы. Ведь это и делают поэты, пытаясь облечь в какое-нибудь заглавие общий смысл стихотворения; почему же музыкантам не делать этого?»²

Подчеркнем, однако, что из этого высказывания еще никак не следует необходимость названий для музыкальных образов. Что же касается «Карнавала», то его автор неоднократно подчеркивал полную условность тех названий, которые были даны пьесам уже после их сочинения. «Названия, — писал Шуман о «Карнавале» тому же И. Мошелесу, — я добавил позднее. Разве

¹ Первый публикатор этого фрагмента Р. Д. Тименчик сообщает, что процитированная фраза была зачеркнута Ахматовой (см.: Известия Академии наук. Серия литературы и языка. 1984. Т. 43. № 1. С. 76).

² Шуман Роберт. О музыке и музыкантах. Собр. статей. М., 1978. Т. 2а. С. 101.

музыка не всегда красноречива, не всегда достаточна сама по себе? Эстрелла — это имя; так обычно помещают имя под портретом, чтобы сильнее было впечатление от изображаемого. Reconnaissance — сцена узнавания. Aveu — признание. Promenade — прогулка... Все в целом совсем не имеет художественного значения: представляют интерес, как мне кажется, только многочисленные и разнообразные душевные состояния»¹.

Между приведенными высказываниями Ахматовой и Шумана можно обнаружить определенную перекличку — в обоих случаях опровергается необходимость конкретного названия художественных образов: «для совсем пустого любопытства» — «не имеет художественного значения». К тому же в обоих высказываниях нам видится оттенок мистификации. Так, например, сообщая Мошелесу, что Aveu — это признание, а Эстрелла — имя, Шуман практически не сообщает своему корреспонденту ничего такого, о чем бы тот не мог догадаться сам. Вместе с тем Шуман умалчивает о том, что имя Эстрелла скрывает за собой имя реальной женщины — Эрнестины фон Фриккен (так же, как под именем Киарины возникает в «Карнавале» музыкальный портрет Клары Вик). Слова Шумана об имени под портретом, по сути, должны были бы звучать следующим образом: «Так обычно помещают *вымышленное имя* под портретом, чтобы скрыть *подлинное имя* модели».

Ахматовская отсылка к шумановскому «Карнавалу» вместо ответа на вопрос о подлинных именах персонажей представляется также мистифицирующей, поскольку большинство собственных имен в заглавиях пьес «Карнавала» ровным счетом ничего не говорит о реальных прототипах музыкальных портретов: это либо условные имена масок (кстати, те же, что и в «Поэме», — Арлекин, Коломбина, Пьеро), либо псевдонимы (кроме упомянутых — Флорестан и Эвсебий, две ипостаси автора). Лишь в двух случаях названы реальные имена — Шопен и Паганини. Заметим, что реальные имена художников — современников автора — появляются и в «Поэме»: в черновых вариантах возникали имена Стравинского и Скрябина, в окончательном варианте уцелело только имя

¹ Шуман Роберт. Письма. Т. 1. С. 298.

Мейерхольда («Мейерхольдовы арапчата»). В остальном же «Поэма» практически безымянна.

Таким образом, заявление Ахматовой о том, что название подлинных имен «нужно только для музыкальных характеристик, как в «Карнавале» Шумана», так сказать, повисает в воздухе: противопоставление «Поэмы» «Карнавалу» не имеет никаких оснований. Думается, что, как и в случае с Шуманом, ахматовское высказывание следует читать «навыорот», ибо речь идет не о противопоставлении, но о замаскированном сопоставлении, потаенный смысл которого, на наш взгляд, в следующем: «поэтические характеристики» «Поэмы» подобны «музыкальным характеристикам» шумановского «Карнавала». Возможна и более широкая интерпретация: поэтические образы в «Поэме» подобны музыкальным образам. В чем же это подобие?

Нам уже приходилось говорить, что строки Лермонтова:

В уме своем я создал мир иной
И образов иных существованьё.
Я цепью их связал между собой,
Я дал им вид, но не дал им названьё,—

могли бы служить идеальной характеристикой мира, создаваемого творческим воображением композитора¹. Музыкальный образ имеет «вид» — определенное звуковое воплощение, но не имеет названия, по крайней мере внутри самой музыки. Названия могут возникать лишь вне собственно музыкальной структуры — в программе, в авторских комментариях, в музыковедческом описании произведения, в слушательском сознании. Сам же по себе музыкальный образ в том виде, в каком он является слуху, остается принципиально неназванным, безымянным. Это не мешает, как известно, музыкальным образам, воплощенным в определенных музыкальных темах, вступать в отношения, подобные сюжетным: судьба одной или взаимоотношения различных тем внутри произведения могут быть выстроены наподобие литературного сюжета, и в этом случае не имеющая

¹ См.: Кац Б. О музыке Бориса Тищенко: Опыт критического исследования. Л., 1986. С. 25.

названия музыкальная тема, в сущности, выступает в роли персонажа¹.

Литературная традиция (если отвлечься от экспериментов новейшей литературы) фактически не знает безымянных персонажей. Отсутствие в ряде случаев собственного имени компенсируется либо прозвищем, либо устойчивым названием, приписанным персонажу и по сути аналогичным имени собственному. Повторяемость имени или названия обеспечивает литературному персонажу узнаваемость и отличает его от других персонажей того же сюжета.

В свете сказанного стоит обратить внимание на то, что ни один из персонажей «Поэмы» (кроме автора, устойчиво обозначаемого личным местоимением первого лица) не имеет не только собственного имени, но и закрепленного за ним в стихах названия.

Вот как именуется в «Поэме» та, кого Ахматова в прозаической ремарке ко второй главе первой части (но не в стихах) называет Героиней: *Путаница-Психея* (второе посвящение), *Козлоногая, смиренница и красotka* (интермедия), *Голубка, красавица, белокурое чудо, Колумбина десятых годов, Петербургская кукла, актерка, подруга поэтов, деревенская девка-соседка* (вторая глава), *стройная маска* (четвертая глава).

А вот наименования безнадежно влюбленного самоубийцы: *Иванушка древней сказки* (интермедия), *драгунский Пьеро, тот, с улыбкой жертвы вечерней* (вторая глава), *тот, кому жить осталось немного, драгунский корнет со стихами, поэт, глупый мальчик* (четвертая глава).

Как видим, в обоих случаях в названиях персонажей повторы сведены к минимуму (Она — «красotka» и «красавица», Он — «драгунский Пьеро» и «драгунский корнет»). В еще большей мере это относится к персонажу, выступающему в функции соперника: *Гавриил или Мефистофель, твой, красавица, паладин? Демон сам с улыбкой Тамары*. Далее в той же второй главе этот персонаж именуется *пришельцем* и *врагом*. По-видимому, он же

¹ Ср., в частности, понятия «интонационная фабула» (Барсова И. Симфонии Густава Малера. М., 1975. С. 40 и др.) и «тема-персонаж» (Назайкинский Е. В. Логика композиции. М., 1982. С. 65 и др.). См. также: Кац Б. Сюжет в баховской фуге // Сов. музыка. 1981. № 10.

появляется в четвертой главе при «недвусмысленном расставанье» со «стройной маской». Новое его наименование в высшей степени характерно: *кто-то с ней «без лица и названья»*. Стремление автора «Поэмы» лишить персонажей имен и названий, на наш взгляд, очевидно. Не имея возможности в рамках словесного (то есть по сути назывательного) искусства довести это до конца, Ахматова прибегает к своего рода блуждающим, незакрепленным наименованиям своих персонажей. Учитывая сказанное в конце предыдущего очерка (см. с. 181) о связи между тяготением к музыке и табуированием собственных имен в поздней ахматовской лирике, можно сказать, что в «Поэме» мы имеем один из первых примеров такой связи: ориентированность на музыку проявляется в «Поэме», в частности, в том, что поэтическая характеристика персонажа освобождается от почти обязательного ее условия — имени или постоянного названия — и тем самым сближается с «музыкальной характеристикой». Персонаж становится подобен музыкальной «теме-персонажу»: он узнается не по имени или названию, а по определенному набору признаков, ему присущих. Эти признаки¹ в «Поэме» выражены, естественно, словами, в то время как в музыке они определяются теми или иными звукоритмическими структурами. В этом свете стоит еще раз вспомнить другую ахматовскую отсылку к шумановскому «Карнавалу»: «...называли «Карнавал» Шумана... но там характеристики даны средствами самой музыки». Сопоставляя оба ахматовских высказывания, касающиеся «Поэмы» и «Карнавала», можно предположить, что, подчеркивая различия в средствах, которыми создаются характеристики персонажей, Ахматова одновременно косвенно указывала на сходство принципов их построения.

В этом плане любопытно еще одно совпадение. Не давая постоянного имени или названия Сопернику, Ахматова тем не менее легко позволяет опознать его как реальное лицо благодаря цитате из Блока: «Это он в переполненном зале / Слал ту черную розу в бокале». Но не так ли

¹ Не вдаваясь в анализ, укажем лишь, что, например, для того, кто один раз назван корнетом, в число чаще всего встречающихся признаков входят: принадлежность к военному сословию, влюбленность и обреченность на гибель; то, что этот персонаж еще и поэт, выясняется лишь в момент его смерти.

поступает и Шуман, когда в пьесе «Флорестан» отчетливо проводит автоцитату — заглавный мотив собственного раннего сочинения «Бабочки» — и тем самым указывает на автопортретность «Флорестана»?

Мы не беремся утверждать, что именно «Карнавал» Шумана служил для Ахматовой осознанной моделью в работе над «Поэмой». Но, доверяясь результатам литературоведческих исследований, обнаруживших в структуре «Поэмы» такие операции, как «двойничество, склеивание и разбиение персонажей», приводящие к «высокой степени неопределенности»¹, можно с уверенностью сказать: подобное встречается либо во сне, либо в музыке. Оставляя в стороне сновидения, напомним, что любой исследователь тематической структуры крупных музыкальных сочинений сплошь и рядом встречается именно с такого рода операциями: превращением одной темы в другую, разбиением темы на составляющие ее мотивы, конструированием новой темы из мотивов, принадлежавших прежде другим темам. Особо сложные случаи такой тематической работы можно наблюдать уже в бетховенском, но, главным образом, в послебетховенском — романтическом и постромантическом — симфонизме (из большого ряда возможных примеров сошлемся хотя бы на сочинения Листа, Чайковского или Малера), а также в изобилии в симфониях или операх композиторов XX века.

В построении персонажей поэмы творческое мышление Ахматовой — в результате сознательной направленности или невольно — оказалось глубоко родственным мышлению композитора. И как следствие этого семантический план поэмы впитал в себя некоторые существенные свойства музыкальной семантики.

Даже весьма искушенный слушатель симфонии не может уверенно ответить на вопрос о любой ее теме — «кто это?» или «что это?». Но он может с достаточной уверенностью описать, какие звучали темы (то есть указать их главные признаки) и что с ними произошло (то есть проследить за процессом их взаимоотношений).

Не в сходные ли условия поставлен читатель «Поэмы

¹ Тименчик Р. Д., Топорев В. Н., Цивьян Т. В. Цит. соч. С. 242.

без героя»? Он не в состоянии точно назвать ее персонажей (в лучшем случае он может выбрать одно из их названий), но он знает, каковы эти персонажи и какова их судьба.

Думается, это сходство в гораздо большей мере определяет близость «Поэмы без героя» к искусству музыки, чем самые утонченные фонетические повторы, которыми так богата стиховая материя «Поэмы».

Ахматова писала о «Поэме»: «Это тайнопись, криптограмма...» Строка имеет и другой вариант: «Это тайна без криптограммы...»

«Тайна без криптограммы» — не прекрасное ли определение музыки — искусства, которое, возможно, тем и было дорого Ахматовой, потому и стало «последней страстью» ее жизни, что способно, повторим, говорить о многом, никого и ничего не называя, и, следовательно, хранить тайну, не прибегая к тайнописи?

«Лучшим критиком и комментатором своих произведений пока является сама Ахматова, и почти все, к чему приходят ее исследователи сейчас, оказывается уже написано ею либо в поэтическом тексте, либо в прозе, набросках и т. п. Строго говоря, задача исследователей не столько объяснять, сколько искать в текстах Ахматовой то, что объяснено ею самой»¹.

Нам остается лишь подтвердить правоту этого замечания. Все обнаруженное выше: близость композиции «Триптиха» к трехчастному сонатно-симфоническому циклу; родство композиции «Петербургской повести» с сонатной формой; аналогии поэтических и музыкальных приемов, обеспечивающих непрерывность звучания; использование конкретной рифмы в функции лейтмотива; наконец, воздействие музыкальной семантики на семантику поэтического текста — нуждается в обобщении, однако особого рода — оно должно указать на сходство «Поэмы» с музыкой, но сходство нетрадиционное и специфическое, выражающееся в совпадении отдельных признаков, не сведенных в систему, более или менее случайно выбранных и при всей своей важности все же не определяющих существо ахматовского творения, принадлежащего искусству поэзии.

¹ Цивьян Т. В. Цит. соч. С. 199, сноска.

Думается, нет смысла трудиться над формулировкой такого обобщения.

Оно уже имеется в следующих словах Ахматовой о «Поэме»: «Похоже на то, что я пропустила все лучшее, уступив его, скажем, музыке, и написала все худшее, но лучшее продолжает тесниться и местами прорывается в печатный (?) текст, неся с собой *тень, призрак музыки* (но никак не музыкальность в банальном смысле), в которой оно пребывало»¹.

¹ Цит. по: Виленкин В. Цит. соч. С. 225 (курсив мой. — Б. К.).

Нотография

Предлагаемый вниманию читателя первый опыт нотографии произведений на стихи Ахматовой состоит из основного раздела и ряда дополнений.

В основном разделе представлены музыкальные сочинения, в которых тем или иным образом использованы стихи Анны Ахматовой. Сочинения располагаются в алфавитном порядке композиторских фамилий. Выходные данные опубликованных сочинений указываются в основном по первым изданиям. При несовпадении названия музыкального сочинения с названием стихотворения Ахматовой последнее указывается в скобках. В тех случаях, когда под одним названием фигурируют разные стихи, в скобках приводится также первая строка стихотворения. Поскольку подавляющее большинство сочинений написано для голоса с фортепиано, постольку указание на этот состав приводится только в описаниях изданных сочинений. Прочие составы указываются при описании рукописей. По возможности даются сведения о времени создания и о первом исполнении произведения, а также об отражении его в музыкально-критической литературе.

В конце основного раздела называются музыкальные сочинения, данные о которых не удалось уточнить. В публикуемый вариант нотографии не вошли сочинения, использующие стихотворные переводы Анны Ахматовой.

К основному разделу добавлены:

а) указатель композиторов, применивших в своих сочинениях различные хоровые, инструментально-ансамблевые и оркестровые составы;

б) алфавитный указатель стихотворений Ахматовой, положенных на музыку. После названия стихотворения следуют сведения о времени и месте его написания, а также о первой его публикации. Далее перечисляются композиторы, писавшие музыку на данный текст.

Помимо различных нотографических справочников источниками предлагаемой работы послужили: переписка составителя с авторами музыкальных сочинений, материалы нотниц и отделов рукописей Центрального государственного архива литературы и искусства (ЦГАЛИ), Государственного центрального музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки (ГЦММК), Государственной библиотеки имени В. И. Ленина (ГБЛ), Государственной Публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина (ГПБ), специализированной библиотеки Всесоюзного радио и Центрального телевидения (ВРЦТ) и Кисловодского театрального музея (КТМ).

Как и любая работа подобного типа, предлагаемая нотография не претендует на исчерпывающую полноту. Составитель будет безмерно признателен за уточнения, добавления и замечания.

Сведения излагаются по данным, собранным к июню 1988 года.

Б. Розенфельд

*Музыкальные сочинения
на стихи Анны Ахматовой*

АЛЕКСАНДРОВ АНАТОЛИЙ НИКОЛАЕВИЧ (25.V.1888, Москва — 16.IV.1982, там же)

Северная элегия («Есть три эпохи у воспоминаний...») (1977). Ор. 105 // Александров А. Н. Одиннадцать стихотворений для голоса и ф-п. Вок. цикл на стихи Ф. Тютчева, Ф. Хёльдерлина, А. Блока, А. Ахматовой, Б. Пастернака, О. Рожданской. М.: Сов. композитор, 1978. *Примечание*: 1-е исп. — Москва, 26 мая 1978, солистка И. Чалаева.

Лит.: Бунин В. Сочинение 105-е // Сов. музыка. 1978. № 5. С. 10; А. Н. Александров. Воспоминания, статьи, письма. М.: Сов. композитор, 1979. С. 274, 353; Кокушкин В. Анатолий Александров. М.: Сов. композитор, 1987. С. 70—71.

АШКЕНАЗИ АБРАМ АБРАМОВИЧ (8.III.1895, Одесса — 20.II.1983, Ленинград)

Ожиданье («Широк и желт вечерний свет...») // Ашкенази А. Лирические песни для голоса с ф-п. Л.; М.: Сов. композитор, 1978. С. 37—40.

БАЛАЙ ЛЕОНИД ПЕТРОВИЧ (р. 1.I.1940, Ленинград)

Клятва // Присягаем победой. Для чтеца, солистов (дискант, сопрано, баритон), смешанного хора и симф. оркестра. Стихи А. Ахматовой, О. Берггольц, Б. Пастернака, А. Твардовского, П. Шубина, М. Дудина (1985). Рукопись.

Лит.: Балай Л. Авторы рассказывают // Сов. музыка. 1986: № 6. С. 120.

БАСНЕР ВЕНИАМИН ЕФИМОВИЧ (р. 1.I.1925, Ярославль)

Баснер В. Е. **Восемь стихотворений Анны Ахматовой**. Вок. цикл для меццо-сопрано и гитары или ф-п. Посв. Евгении Гороховской. Л.: Сов. композитор, 1982. Содержание: 1. De profundis... («De profundis... Мое поколение...»). С. 3–8. 2. Третий Зачатьевский. С. 9. 3. Все расхищено, предано, продано... С. 10–13. 4. Не будем пить из одного стакана... С. 14–21. 5. Песенка («Я на солнечном восходе...»). С. 22–24. 6. Не бывать тебе в живых... С. 25–28. 7. Хорони, хорони меня, ветер!.. С. 29–34. 8. Летний сад. С. 35–42. *Примечание*: в № 6 опущено пятое двустихие и имеются отступления от ахматовского текста.

Лит.: Глезер Р. В. «Весна» юбилейная // Сов. музыка. 1979. № 9. С. 28–29.

БОБЫЛЕВ ЛЕОНИД БОРИСОВИЧ (р. 15.X.1949, Тула)

Шесть монологов на стихи А. Ахматовой. Вок. цикл (1973). Рукопись. Содержание: 1. Было душно от жгучего света... (Смятение, 1). 2. Каждый день по-новому тревожен... 3. Не любишь, не хочешь смотреть?.. 4. Ах, дверь не заперала я... (Белой ночью). 5. Жела руки под темной вуалью... 6. Не будем пить из одного стакана...

А вы, мои друзья последнего призыва!.. // Поэма памяти героев Ленинграда. Кантата. На стихи А. Ахматовой, О. Берггольц, В. Инбер, Т. Савичевой (1973). Рукопись.

БОГАТЫРЕВ АНАТОЛИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ (р. 13.VIII.1913, Витебск)

Богатырев А. В. **Пять романсов на стихи А. Ахматовой**. Для высокого голоса в сопр. ф-п. Вок. цикл. Ор. 54 (1971). Л.: Музыка, 1978. Памяти Н. С. Новичковой. Содержание: 1. Любовь. С. 3–6. 2. Я на солнечном восходе... (Песенка). С. 7–10. 3. Как невеста, получаю... С. 10–13. 4. Мужество. С. 13–17. 5. Я окошко не завела... С. 17–19.

Лит.: Дубкова Т. А. В. Богатырев. М.: Сов. композитор, 1974; Пейко Н. Творчески сильный отряд // Сов. музыка. 1974. № 5. С. 34–35; Ауэрбах Э. А. Богатырев // Там же. 1984. № 9. С. 24.

БРИЦЫН АЛЕКСАНДР ЮРЬЕВИЧ (р. 11.VII.1949, Ленинград)

Смятение. Кантата для сопрано и симф. оркестра (1988). Рукопись. Содержание: 1. Переулочек (Третий Зачатьевский). 2. Смятение. 3. Сероглазый король. 4. Ночное... (Ночное посещение).

БРОННЕР МИХАИЛ БОРИСОВИЧ (р. 25.II.1952)

Анна Ахматова. Вок. цикл. Для меццо-сопрано и ф-п. (1983). Рукопись. Содержание: 1. Углем пометил на левом боку... 2. Песня последней встречи. 3. Широко и желт вечерний свет... 4. Ты письмо мое, милый, не комкай... 5. Память о солнце в сердце слабеет... 6. А! Это снова ты!..

БЭЛЗА (ДОРОЩУК) ИГОРЬ ФЕДОРОВИЧ (р. 8.II.1904, Кольце, Польша)

Мужество. Ор. 38, № 1. М.; Л.: Музгиз, 1944. Рукопись в ГПБ. Ф. 1088, оп. 1, № 181–183.

Не бывать тебе в живых... Рукопись.

Песенка («А ведь мы с тобой...»). Рукопись.

ВАЙНБЕРГ МОИСЕЙ САМУИЛОВИЧ (р. 8.XII.1919, Варшава)

Светлый май. Девятнадцатая симфония. Для большого симф. ор-

кестра. Партитура. М.: Сов. композитор, 1988. Эпиграф: «Победа у наших стоит дверей...»

Лит.: Бердзенишвили Г. Светлый май // Моск. рабочий. 1986. 17.XII; Фрумкис Т. Разнообразные краски // Сов. музыка. 1987. № 4. С. 38.

ВЕРТИНСКИЙ АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ (21.III.1889, Киев — 21.V.1957, Ленинград)

1. **Мое простое желание** («Лучше б мне частушки задорно выкликать...»). 2. **Темнеет дорога** («Чернеет дорога приморского сада...»). 3. **Сероглазый король**. Рукописи в ЦГАЛИ. Ф. 2418.

Лит.: Баталов А. Рядом с Ахматовой // Нева. 1984. № 3. С. 160 — 161; Панченко О. Магнитное поле романа // Лит. учеба. 1985. № 6. С. 201; Рудницкий К. А. Вертинский // Театр. 1988. № 2. С. 138.

ВЕСЕЛОВ ВАДИМ ФЕДОРОВИЧ (р. 14.XII.1931, Ленинград)

Мужество // Баллада о Курской дуге. Кантата для двух басов соло, группы басов, ф-п., трубы, колоколов, вибратона, тамтама, большого барабана. Стихи сов. поэтов В. Державина, А. Твардовского, Я. Шведова, Я. Перевалова, П. Антокольского, Е. Долматовского, А. Головкова, И. Демьянова, А. Ахматовой, Ю. Белаша, Л. Решетникова, Д. Кедрина, М. Борисова, Г. Глазова. Рукопись. *Примечание*: 2-я ред. — 1985.

ВОЛКОВ КИРИЛЛ ЕВГЕНЬЕВИЧ (р. 3.XII.1943, Москва)

Мурка («Мурка, не ходи, там сыч...») // Волко в К. Березка. Песни для детского хора дошкольного и младшего возраста. М.: Сов. композитор, 1986. С. 15 — 16.

ВОЛЬФЕНЗОН СЕРГЕЙ ЯКОВЛЕВИЧ (р. 23.VII.1903, Одесса)

Муза. Творчество и судьба. Тетрадь стихотворений А. Ахматовой. Цикл для сопрано и ф-п. (1973). Рукопись. Содержание: 1. Ржавеет золото («Ржавеет золото и истекает сталь...»). 2. Настоящую нежность не спутаешь... 3. Муза («Когда я ночью жду ее прихода...»). 4. Зачем... («Зачем притворяешься ты...»). 5. Не с теми я... («Не с теми я, кто бросил землю...»). 6. Последняя роза. 7. Нам свежесть слов... («Нам свежесть слов и чувства простоту...»). 8. Один идет... («Один идет прямым путем...»). 9. А как музыка зазвучала... 10. Наше священное ремесло...

По той дороге, где Донской... Рукопись.

ГАВРИЛИН ВАЛЕРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ (р. 17.VIII.1939, Вологда)

Кто чего боится, то с тем и случится... (Дорожная, или Голос из темноты). Песенка для голоса и ф-п. Рукопись.

ГЕНИН ВЛАДИМИР МИХАЙЛОВИЧ (р. 31.III.1958, Москва)

Как сияло там и пело... (Другая песенка) // Произведения советских композиторов на стихи А. Ахматовой для голоса и ф-п. Сост. Е. Томашевский. М.: Сов. композитор, 1989.

ГНЕСИН МИХАИЛ ФАБИАНОВИЧ (2.II.1883, Ростов-на-Дону — 5.V.1957, Москва)

Хороны, хороны меня, ветер!.. Ор. 22, № 5 (1916). // Гнесин Михаил. Из современной поэзии. Музыка к стихотворениям К. Бальмонта, С. Парнок, В. Иванова, А. Блока, А. Ахматовой. Ор. 22. М.: Юргенсон, б/г.

ГОНТАРЕНКО ГАЛИНА НИКОЛАЕВНА (р. 24.VIII.1946, Ростов-на-Дону)

Там тень моя осталась. Вок. цикл для меццо-сопрано и ф-п. (1982). Рукопись. Содержание: 1. Там тень моя осталась («Там тень моя

осталась и тоскует...»). 2. Как сияло там и пело... (Другая песенка). 3. Сердце к сердцу не приковано... 4. Буду тихо на погосте...

Я с тобой не стану пить вино (1983).

Заклинание («Из высоких ворот...») (1983). *Примечание*: рукописи двух последних романсов — в библиотеке Ростовского музыкально-педагогического института.

ГОХМАН ЕЛЕНА ВЛАДИМИРОВНА (р. 29.XI.1935, Саратов)

Колыбельная («Тихо, тихо стало в доме...»); **Гальярда** («Память о солнце в сердце слабеет...»); **Романс** («Сказал, что у меня соперниц нет...»)// Лирическая тетрадь. Для меццо-сопрано с ф-п. (1982). На стихи А. Ахматовой, С. Нерис, М. Цветаевой. Рукопись. *Примечание*: в Колыбельной первая строка у Ахматовой: «Сразу стало тихо в доме...». 1-е исп. — 2.IV.1982. Москва. Всесоюзный дом композиторов.

Лит.: Гейлиг М. Звучит советская музыка // Сов. музыка. 1984. № 10. С. 116; Манжора Б. Вокальный цикл «Лирическая тетрадь» // Музыка России. М.: Сов. композитор, 1986. Вып. 6. С. 361—362.

ГРИНБЕРГ СЕРГЕЙ ЛЬВОВИЧ (р. 30.VIII.1947, Берлин)

Круг. Вок. цикл на стихи А. Ахматовой (1970). Рукопись. Содержание: 1. Мурка, не ходи, там сych... 2. Я с тобой не стану пить вино... 3. Заклинание. 4. Здравствуй! Легкий шелест слышишь... 5. Цветов и неживых вещей... 6. Я спросила у кукушки... 7. Возвращение («Мурка, не ходи, там сych...»). *Примечание*: № 1 и № 5 представляют разные музыкальные воплощения одного текста. № 3 совмещает текст «Заклинания» («Из высоких тюремных ворот...») и пять последних строк стихотворения «Подушка уже горяча» («Я эту ночь не спала...»).

Пять стихотворений Ахматовой. Песни (1984). Рукопись. Содержание: 1. Как у облака на краю... 2. Любовь («Не дышали мы сонными маками...»). 3. Письмо («Ты письмо мое, милый, не комкай...»). 4. И последнее («Была над нами, как звезда над морем...»). 5. Широко и желт вечерний свет...

ГУРКОВ ВЛАДИМИР НЕСТЕРОВИЧ (р. 27.I.1936, Красноярск)

Гурков В. Н. Шиповник цветет. Вок. цикл (1979). Посв. И. Е. Голловневой. Л.: Сов. композитор, 1982. Содержание: 1. Ветер лебединый («Веет ветер лебединый...»). С. 3—5. 2. Песня о песне («Она сначала обожжет...»). С. 6—8. 3. Прощание («Чугунная ограда, сосновая кровать...»). С. 9—14. 4. Шиповник цветет («Я окошко не завесила...»). С. 15—17. 5. Кольцо («На руке его много блестящих колец...»). С. 17—20. 6. Простая жизнь («Лучше б мне частушки задорно выкликать...»). С. 21—23.

ГУСЕЛЬНИКОВ ИГОРЬ ЕВГЕНЬЕВИЧ (р. 15.I.1926, Казань)

Три портрета. Фортепианный цикл из трех пьес с эпитафиями Ахматовой (1983). Рукопись. Содержание: 1. Сонатина. 2. Largo. 3. Скерцо-полишинель. *Примечание*: общий эпитаграф к циклу: «Есть три эпохи у воспоминаний». Эпитаграф к первой пьесе: «И очертанья Фауста вдали, / Как города, где много черных башен / И колоколен с гулками часами...» Эпитаграфы ко второй пьесе: «Всего прочнее на земле печаль / И долговечней царственное слово» (из стихотворения «Кого когда-то называли люди...»); «Ты сбежала сюда с портрета, / И пустая рама до света / На стене тебя будет ждать» (из «Поэмы без героя»). Эпитаграф к третьей пьесе: «Хвост запрягал под фалды фрака...» (из «Поэмы без героя»).

По слову моему. Вок. цикл (1986). Рукопись. Содержание: 1. Я с тобой не стану пить вино... 2. Хочешь знать, как все это было?... 3. Встреча («Как будто страшной песенки...»). 4. Кукушка («Я живу, как кукушка в часах...»). 5. Обидчик («И кто-то, во мраке дерев незримый...»).

ДОВГАНЬ ВЛАДИМИР БОРИСОВИЧ (р. 24.III.1953, Москва)

Семь романсов на стихи А. А. Ахматовой. Вок. цикл (1977). Рукопись. Содержание: 1. Не будем пить из одного стакана... 2. Я не знаю, ты жив или умер... 3. Ты всегда таинственный и новый... 4. Все мы бражники здесь, блудницы... 5. Сердце к сердцу не приковано... 6. Хорони, хорони меня, ветер!.. 7. На пороге белом рая...

Примечание: № 3 // Произведения советских композиторов на стихи А. Ахматовой. М.: Сов. композитор, 1989.

ДМИТРИЕВ ГЕОРГИЙ ПЕТРОВИЧ (р. 29.X.1942, Краснодар)

Александрю Блоку. Три стихотворения. Вок. цикл // Дмитриев Г. П. Вокальные произведения на стихи русских поэтов. М.: Сов. композитор, 1987. Содержание: 1. Пора забыть верблюжий этот гам... 2. И, в памяти черной пошарив, найдешь... 3. Он прав — опять фонарь, аптека...

ДЕСЯТНИКОВ ЛЕОНИД АРКАДЬЕВИЧ (р. 16.X.1955, Харьков)

Муза («Когда я ночью жду ее прихода...») // Ночные песни. Кантата для голоса и камерного оркестра. На стихи А. Пушкина, И. Анненского, А. Тарковского, А. Ахматовой (1979). Рукопись. *Примечание:* 2-я ред. — 1984. 1-е исп. — Ленинград, Малый зал филармонии, солистка Н. Раутио, дирижер А. Титов.

ЕГИКОВ ИГОРЬ АНДРЕЕВИЧ (р. 12.VIII.1936, Баку)

Бег времени. Триптих на стихи А. А. Ахматовой. Для голоса и ф-п. (1976—1986). Содержание триптиха:

I. Сказка о черном кольце. Вок. цикл на стихи А. Ахматовой. Песв. Ирине Воронцовой // Романсы и песни советских композиторов. Для голоса в сопр. ф-п. М.: Музыка, 1983. Содержание: 1. Мне от бабушки-татарки... С. 25—27. Я друзьям своим сказала... С. 28—31. 3. И, придя в свою светлицу... С. 32—34.

II. Любовные песни. 4. Песенка («Я на солнечном восходе...»). 5. Сероглазый король. 6. Тайна («Двадцать первое. Ночь. Понедельник...»).

III. Комарово. Закат. Вок. цикл. М.: Музфонд, 1986. 7. Земля, хотя и не родная... 8. Петербург в 1913 году («За заставой воет шарманка...»). 9. Не мудрено, что не веселым звоном... 10. Если б все, кто помощи душевной... *Примечание:* рукописи № 4—6 в ВРЦТ, шифр 10а—Е.

Лит.: Егиков И. Авторы рассказывают // Сов. музыка. 1981. № 7. С. 132.

ЕЛИСЕЕВА-ШМИДТ ЭЛЕОНОРА СТЕПАНОВНА (р. 1923, Москва)

Освобожденная земля. Ленинградский триптих. Вок. цикл для хора без сопр. (1979) // Произведения советских композиторов для народного голоса без сопр. М.: Сов. композитор, 1983. Вып. 2. Содержание: 1. Песня-плач «Блокада» («Щели в саду вырыты...»). 2. Причитание. 3. Освобожденная земля («Чистый ветер ели кольшет...»). *Примечание:* в «Причитании» первая строчка у композитора изменена: «Ох! Ленинградскую беду, ох, беду руками не разведу...»

ЕФИМЦЕВА ЛЮДМИЛА ТИМОФЕЕВНА (р. 14.XI.1948, с. Жарца Пригородного района Северо-Осетинской АССР)

Как у облака на краю... (Cinque, 1)// Остров любви. Кантата для сопрано и симф. оркестра. На стихи М. Цветаевой, А. Ахматовой, И. Бунина (1986). Рукопись.

ЖЕЛОБИНСКИЙ ВАЛЕРИЙ ВИКТОРОВИЧ (27.I.1913, Тамбов — 13.VIII.1946, Ленинград)

Семь стихотворений Анны Ахматовой. Для голоса и ф-п. Ор. 39 (1942). Рукопись. Содержание: 1. Любовь. 2. Сероглазый король. 3. Настоящую нежность не спутаешь... 4. Память о солнце («Память о солнце в сердце слабеет...»). 5. Здравствуй! («Здравствуй! Легкий шелест слышишь...»). 6. После ветра... («После ветра и мороза было...»). 7. Солнце комнату наполнило...

ЖУБАНОВА ГАЗИЗ АХМЕТОВНА (р. 2.XII.1927, колхоз Жана-Турмыс Актюбинской обл.)

Остров женщин (Isla de Les Mujeres). Вторая симфония в трех частях. На стихи Р. Гамзатова, А. Ахматовой, М. Цветаевой. Эпиграф к первой части: «Муза! Ты видишь, как счастливы все...» (Музе). Рукопись.

Лит.: Петров А. На основе принципа ассоциативности // Сов. музыка. 1987. № 9. С. 13; Шубина С. Газиза Жубанова // Муз. жизнь. 1988. № 8. С. 14.

ЖУРБИН АЛЕКСАНДР БОРИСОВИЧ (р. 7.VIII.1945, Ташкент)
Я пришла к поэту в гости... Дуэт // Зимние песни. Вок. цикл. Рукопись.

ИНОВОЛОЦКИЙ ЛЕОНИД ИСААКОВИЧ (р. 19.VI.1951, Куйбышев)

Утро. Вок. цикл. На стихи А. Ахматовой (1987). Рукопись. Содержание: 1. Молось оконному лучу... 2. Сердце к сердцу не приковано... 3. Постучи кулачком — я открою... 4. Дверь полуоткрыта, веют липы сладко... *Примечание:* в № 4 использованы две строфы. Припевом служат строчки стихотворения «И как будто по ошробке я сказала «ты»...» 1-е исп. — Ленинград, фестиваль творческой молодежи — кинематографистов, литераторов, артистов.

ИРШАЙ ЕВГЕНИЙ МАРКОВИЧ (р. 15.I.1951, Ленинград)

Ноченька («Ноченька! В звездном покрывале...»); **Летний сад** // Летний сад. Концерт для смешанного хора в четырех частях без сопр. (1982). На стихи А. Ахматовой, И. Анненского, Н. Брауна. Рукопись.

Земной поклон («Щели в саду вырыты...»). **Не предам** («Постучи кулачком — я открою...»). **27 января 1944 года. Прочтение** // Земной поклон. Вок. цикл. Пять хоров без сопр. на стихи А. Ахматовой, Б. Лихарева. Блокадному Ленинграду посвящается // Хоровые миниатюры. Произведения для смешанного хора. Л.: Музыка. 1984. Вып. 9. *Примечание:* в цикл «Земной поклон» входит и «Ноченька» с незначительными муз. изменениями. «27 января 1944 года» имеет вариант для голоса с ф-п. // Невские акварели. Л.: Сов. композитор, 1984. С. 41—45.

КАЛИНКОВИЧ ГРИГОРИЙ МАРКОВИЧ (р. 11.VI.1917, Джанкой Крымской обл.)

Освобожденная // «Сталинградская», третья симфония (1977). Для голоса и духовых инструментов. На стихи А. Ахматовой, Н. Брауна, С. Городецкого, Н. Зарьяна, О. Берггольц, А. Твардовского. Рукопись.

Лит.: Ноздронов Б. Московская осень 1983 // Сов. музыка. 1984. № 4. С. 16; Худoley В. Достижения и проблемы // Там же. 1986. № 3. С. 36.

КАРАТЫГИН ВЯЧЕСЛАВ ГАВРИЛОВИЧ (17.IX.1875, Павловск — 23.X.1925, Ленинград)

Проводила друга до передней... (1924). Рукопись. *Ист.*: В. Г. Каратыгин. Жизнь, деятельность, статьи, материалы. Л.: Академия, 1927. С. 261.

КАРЕВА ГАЛИНА АЛЕКСЕЕВНА (р. 1.I.1929, с. Нико-Пестревское, ныне Никольск)

Эта встреча никем не воспета...// Романсы и песни из репертуара Г. Каревой. М.: Сов. композитор, 1980. С. 76—78.

КАТАЕВ ИГОРЬ ВИТАЛЬЕВИЧ (р. 18.II.1922, Вятка)

Мужество// Солдаты. Оратория для хора, солистов, чтеца и духового оркестра. На стихи А. Ахматовой, О. Берггольц, В. Захарченко и Л. Первомайского. Рукопись.

КИСЕЛЕВ БОРИС ИОСИФОВИЧ (р. 1930)

Как белый камень в глубине колодца...// Киселев Б. И. Остается любовь. М.: Музыка, 1980. С. 34—41.

КЛАДНИЦКИЙ ВЛАДИСЛАВ ИВАНОВИЧ (р. 5.III.1932, Запорожье)

Слушая пение. Песня из спектакля «Веранда в лесу»// Альбом гитариста. Сборник пьес для семиструнной гитары. Л.: Музыка, 1984. Вып. 31.

КНАЙФЕЛЬ АЛЕКСАНДР АРОНОВИЧ (р. 28.XI.1943, Ташкент)

Анна Ахматова. Полночные стихи. Комментарии для четырех исполнителей, клавишных инструментов и ударных (1972—1973). Посв. Т. Мелентьевой. Рукопись. Содержание: 1. Вместо посвящения. 2. Предвесенняя элегия. 3. Первое предупреждение. 4. В зеркалье. 5. Тринадцать строчек. 6. Зов. 7. Ночное посещение. 8. И последнее. 9. Вместо послесловия.

«И все, кого сердце мое не забудет...»// Безумие. Белая музыка для камерного оркестра по мотивам К. Чуковского, Г. Малера, Ф. Тютчева, А. Ахматовой (1987). Рукопись. *Примечание*: это сочинение использовано в к/ф «Петроградский Гаврош», «Ленфильм» (1987). Стихотворение Ахматовой соединено со стихотворением Ф. Тютчева «Безумие».

КОЗАКЕВИЧ АННА АБРАМОВНА (р. 24.X.1914, Варшава)

Пять романсов на стихи А. Ахматовой. Вок. цикл. Рукопись. Содержание: 1. Твой белый дом и тихий сад оставляю... 2. Потускнел на небе синий лак... 3. Я улыбаться перестала... 4. Разлука. 5. Я не знаю, ты жив или умер...

КОЗЛОВСКИЙ АЛЕКСЕЙ ФЕДОРОВИЧ (15.X.1905, Киев — 9.I.1977, Ташкент)

Ива (1944). Рукопись.

[Из года сорокового. Фрагменты из «Поэмы без героя»] (1943) — см. с. 311 наст. изд.

Царкосельская статуя (1944). Рукопись.

Лит.: Сомова С. Тень на глиняной стене// Москва. 1986. № 10. С. 182.

КОРЧМАР ГРИГОРИЙ ОВШИЕВИЧ (р. 11.XII.1947, Балтийск Калининградской обл.)

Осажденный Ленинград. Лирическая кантата для сопрано, смешанного хора и симф. оркестра в четырех частях (1968). Рукопись. Содержание: 1. Птицы смерти («Птицы смерти в зените стоят...»). 2. Питерские сироты: а) «Щели в саду вырыты...», б) «Постучи кулачком — я открою...». 3. Мужество. 4. День Победы («И в День Победы, нежный и туманный...»).

Голос памяти. Камерная кантата для сопрано, кларнета и струнного квартета (1986). Рукопись. Содержание: 1. Голос памяти. Прелюдия. 2. Я живу, как кукушка в часах... 3. Память о солнце в сердце слабеет... 4. Надпись на неоконченном портрете. 5. Над водой. 6. Помолись о нищей, о потерянной... 7. Хорони, хорони меня, ветер!.. 8. Эхо. 9. Постлюдия. *Примечание:* № 1 и 9 звучат без словесного текста.

Лит.: Флярковский А. Десять праздничных дней // Сов. музыка. 1975. № 9. С. 26.

КРЮКОВ ВЛАДИМИР НИКОЛАЕВИЧ (22.VII.1902, Москва — 14.VI.1960, Старая Руза Московской обл.)

Настоящую нежность не спутаешь... Ор. 10, № 4 // Крюков В. Н. Четыре стихотворения А. Блока и А. Ахматовой. Вок. цикл. М.: Музсектор — Госиздат, 1927.

КУСЯКОВ АНАТОЛИЙ ИВАНОВИЧ (р. 7.VI.1945, Шуя)

Уголки сердца. Вок. цикл на стихи А. Ахматовой (1968—1970). Рукопись. Содержание: 1. За узором дымных стекол... 2. Снова со мною ты... («Снова со мной ты. О мальчик-игрушка!..»). 3. И анютиных глазок стая... 4. Сочтенных дней осталось мало... 5. Веет ветер лубедный... 6. Когда моя настанет смерть... 7. Сегодня я туда вернусь... 8. Словно тяжким огромным молотом... *Примечание:* № 1 и 2 // Романсы и песни советских композиторов. М.: Сов. композитор, 1979. С. 31—34.

ЛЕВИН МИРОН АРКАДЬЕВИЧ

Сероглазый король. *Ист.:* Театральная жизнь. Киев. 1918. № 16. С. 12.

ЛЕВИТИН ЮРИЙ АБРАМОВИЧ (р. 28.XII.1912, Полтава)

Ветер войны. Кантата для смешанного хора, сопрано в сопр. ударных инструментов. Рукопись. Содержание: 1. Птицы смерти в зените стоят... 2. Мы знаем, что ныне лежит на весах... (Мужество). 3. А вы, мои друзья последнего призыва... 4. Ленинградскую беду руками не разведу... (Причитание). 5. Победа у наших стоит дверей... (Победа). 6. Навстречу знаменам, навстречу полкам... 7. И в День Победы, нежный и туманный...

Памяти друга. Эпитафия памяти Д. Д. Шостаковича (1976). Четырехчастный цикл для сопрано, кларнета и струнного квартета. Рукопись. Содержание: 1. Прелюдия. 2. Нам свежесть слов и чувства простоту... 3. Музыка. 4. В ней что-то чудотворное горит... (Музыка). 5. Инструментальная fuga. 6. Финал. Смерть поэта. *Примечание:* № 1, 3, 5 звучат без словесного текста.

Лит.: Косачева Р. Юрий Левитин // Сов. музыка. 1983. № 6. С. 29. «Московская осень — 83»: проблемы, мнения, перспективы... (выступления Р. Глезер, Т. Фрумкис, Ю. Корева) // Там же. 1984. № 4. С. 23—24; 36; 42.

ЛОКШИН АЛЕКСАНДР ЛАЗАРЕВИЧ (19.IX.1920, Бийск — 11.IV.1987, Москва)

Мать скорбящая. Кантата-реквием для меццо-сопрано, смешанного хора и большого симф. оркестра. На стихи Ахматовой. Рукопись. Содержание: 1. Вступление («Уводили тебя на рассвете...»). 2. Семнадцать месяцев кричу... 3. Ты все равно придешь — зачем же не теперь?.. (К смерти). 4. Тихо льется тихий Дон...

Лит.: Локшин А. Авторы рассказывают // Сов. музыка. 1973. № 9. С. 137.

ЛУРЬЕ АРТУР-ВИНЦЕНТ СЕРГЕЕВИЧ (1892—1966)

Четки. Десять песен из Анны Ахматовой. Тетрадь первая (1914). Петроград; Москва: Госмузиздат, Музыкальный отдел НКП, 1919. Содержание: 1. Шуточная («Я с тобой не стану пить вино...»). С. 2–3. 2. Поминальная («Как соломинкой пьешь мою душу...»). С. 4–9. 3. Окарина («Потускнел на небе синий лак...»). С. 10–13. 4. Протяжная («Я на солнечном восходе...»). С. 14–16. 5. Частушка («Лучше б мне частушки задорно выкликать...»). С. 17–19. *Примечание:* сведений об остальных пяти песнях найти не удалось.

Ведь где-то есть простая жизнь. Для чтения с сопр. женского хора.

Дал ты мне молодость трудную... (1914).

Июль 1914 («Пахнет гарью. Четыре недели...») (1914).

Плотно сомкнуты губы сухие... (1914).

Со дня Купальницы-Аграфены.

Тяжела ты, любовная память!.. Для чтения с сопр. женского хора.

Уединение. Для чтения с сопр. женского хора.

Ива (1958). Посв. Анне Ахматовой.

Тень. Мадригал для голоса и ф-п. (1962). Слова и музыка посв. Саломее Николаевне Гальпериной.

Заклинания. Музыка к «Поэме без героя» (1959). См. с. 330 наст. изд.

Лит.: Г л е б о в Игорь (А с а ф ъ е в Б.). Русская поэзия в русской музыке. — 2-е изд. — Пг., 1922. С. 13–14.

ЛЬВОВ-КОМПАНИЕЦ ДАВИД ЛЬВОВИЧ (р. 23.VII.1918, Баку)

Сердце к сердцу не приковано... // Львов - Компанец Д. Л. Песни для голоса и хора. М.: Сов. композитор, 1979. С. 33–36.

ЛЯПУНОВ СЕРГЕЙ МИХАЙЛОВИЧ (30.XI.1859, Ярославль — 8.XI.1924, Париж)

Смуглый отрок («Смуглый отрок бродил по аллеям...») (6.IX.1922). Петроград. Посв. Пушкинскому дому. Рукопись в ГПБ. Ф. 451, оп. 1, № 205.

Лит.: Л о б а н о в М. А. Неопубликованный романс С. М. Ляпунова на стихи А. А. Ахматовой // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома. 1980. Л.: Наука, 1984. С. 246–251. Там же опубликованы ноты романса.

МАКАРОВ ЕВГЕНИЙ ПЕТРОВИЧ (р. 19.XI.1912, Пенза)

Северные песни. Вок. цикл на стихи А. А. Ахматовой // Романсы советских композиторов для высокого голоса и ф-п. М.: Сов. композитор, 1985. Вып. 10. Содержание: 1. Я с тобой не стану пить вино... С. 1–3. 2. Я окошко не завесила... С. 3–6. 3. Я знаю, ты моя награда... С. 6–9. 4. Хорошо здесь... («Хорошо здесь: и шелест, и хруст...»). С. 9–12. 5. Жгу до зари... (Музе). С. 12–15. *Примечание:* в № 5 из стихотворения Ахматовой «Музе» использованы восемь заключительных строк.

МАТВЕЕВ МИХАИЛ АЛЕКСАНДРОВИЧ (р. 2.VI.1912, с. Мелевец Вольнской губ.)

Сердечные тайны. Вок. поэма в пяти частях для меццо-сопрано и ф-п. (1986). Рукопись. 1-е исп. 24.III.1986, Ленинград. Солистка Л. Дядькова. Содержание: 1. Перед весной («Перед весной бывают дни такие...»). 2. Смятение («Как велит простая учтивость...»). 3. Неверная жена («Муж хлестал меня узорчатым...»). 4. Признание («Хочешь знать, как все это было?...»). 5. Кто-то крикнул («И кто-то, во мраке дерев незримый...»).

Примечание: № 2. Третья строфа поставлена первой. № 4. Опущена

заключительная строка. № 5. Добавлена третья строфа из стихотворения «Я написала слова».

МАТЕВОСЯН АРАКС СУРЕНОВНА (р. 31.VII.1941, Ростов-на-Дону)

Пятое время года («То пятое время года...»); **Тайная дружба** («И в тайную дружбу...»); **Заветная черта** («Есть в близости людей заветная черта...»); **Разлука**; **Ведь где-то есть простая жизнь и свет...** // Смежные грани. Вок. цикл для голоса и ф-п. на стихи А. Ахматовой, М. Цветаевой, С. Капутикян (1975) // М а т е в о с я н А. Смежные грани. М.: Сов. композитор, 1985. С. 3–4; 18–19; 22–24; 27–28; 38–42.

МЕЙТУС ЮРИЙ СЕРГЕЕВИЧ (р. 28.I.1903, Елисаветград)

Песня мира // Мейтус Ю. Романсы и песни на слова советских поэтов. М.: Музыка, 1987.

МЕЛКИХ ДМИТРИЙ МИХАЙЛОВИЧ (12.II.1885, Москва – 22.II.1943, там же)

Проводила друга до передней. Москва. Ор. 8, № 6. 25.XII.1923; **Я улыбаться перестала...** Ор. 8, № 7 // М е л к и х Д. Семь лирических стихотворений. Вок. цикл на стихи В. Брюсова, В. Немцова, А. Фета, Р. Тагора, А. Ахматовой. Ор. 8. Посв. Ольге Николаевне Бутомо-Названовой. Тетрадь 2. М.: Музсектор, 1924. С. 8–13.

МИНКОВ МАРК АНАТОЛЬЕВИЧ (р. 25.XI.1944, Москва)

Четыре романа на стихи А. Ахматовой (1965). Рукопись. Содержание: 1. Широко и желт вечерний свет... 2. Я окошко не завесила... 3. Подушка уже горяча... 4. Тот же голос, тот же взгляд...

МОСОЛОВ АЛЕКСАНДР ВАСИЛЬЕВИЧ (11.VIII.1900, Киев – 12.VII.1973, Москва)

«Думали: нищие мы, нету у нас ничего...» // Во тьме. Вок. цикл на стихи русских поэтов (1923). Ор. 1. Автограф в ГЦММК. Ф. 26, ед. хр. 28.

НАБОКОВ НИКОЛАЙ (р. 17.IV.1903, Любоч Гродненской обл.)

Шесть стихотворений Анны Ахматовой. Вок. цикл (1966) // Н а б о к о в Н. Шесть стихотворений из цикла «Реквием». Берлин, б/г. Содержание: 1. Тихо льется тихий Дон. 2. Уводили тебя на рассвете. 3. Распятие («Хор ангелов великий час восславил...»). 4. Приговор («И упало каменное слово...»). 5. Уже безумие крылом... 6. К смерти.

НАПРЕЕВ БОРИС ДМИТРИЕВИЧ (р. 7.IV.1938, д. Клюкино Смоленской обл.)

Четыре романа на стихи А. Ахматовой. Вок. цикл (1981). Рукопись. Содержание: 1. Дверь полуоткрыта... 2. Разлука. 3. Во сне. 4. Наяву.

НЕЧАЕВ ВАСИЛИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ (18.IX.1895, Москва – 5.VI.1956, там же)

Клятва. Ор. 30, № 1 (1942) // Ветер войны. М.: Музфонд, 1943.

Песенка («Я на солнечном восходе...»). Ор. 11, № 2. Вена – Лейпциг: Универсальное изд-во, 1928. *Примечание:* есть вариант // Н е ч а е в В. Два стихотворения С. Есенина и А. Ахматовой. Для голоса и струнного квартета. Переложение автора. На рус. и нем. языках. Пер. Усова. М.: Музсектор, 1929.

Лит.: Музалевский В. Современная тема в русском советском романсе. Л.: Музыка, 1964. С. 67.

ОБОРИН ЛЕВ НИКОЛАЕВИЧ (11.IX.1907, Москва – 5.I.1974, там же)

Проводила друга до передней... (1925). Рукопись.

Колыбельная («Далеко в лесу огромном...») (1925). *Ист.:* Совет-

ские композиторы и музыковеды. М.: Сов. композитор, 1981. Т. 2. С. 289.

ОТРЕЗОВ ВАДИМ АЛЕКСАНДРОВИЧ (р. 13.II.1929, Ленинград)

Ветер войны. Пять новелл на стихи Ахматовой для хора без сопр. Рукопись. Содержание: 1. Ветер войны. 2. Прощание («Важно с девочками простились...»). 3. Птицы смерти («Птицы смерти в зените стоят...»). 4. Клятва. 5. Мужество. *Примечание:* № 1 поется без текста; № 4//Память. Произведения советских композиторов для хора без сопр. Сост. П. П. Левандо. Партитура. Л.: Музыка, 1985. С. 28–31.

ПАЛЬЧУН ВЛАДИМИР ВИКТОРОВИЧ (р. 14.IV.1946, Москва)

Пять романсов на стихи А. Ахматовой. Вок. цикл. Рукопись. Содержание: 1. Я на солнечном восходе про любовь пою... (Песенка). 2. Молюсь оконному лучу... 3. Ах, дверь не запирала я, не зажигала свеч... 4. Я спросила у кукушки... 5. Сразу стало тихо в доме...

ПАТЛАЕНКО ЭДУАРД НИКОЛАЕВИЧ (р. 9.III.1936, Котельниково)

А вы, мои друзья последнего призыва!.. Прелюдия и fuga//Торжественник. Фрагменты мировой поэзии для хора с тремя гобоями и тремя трубами. В одиннадцати частях. Стихи Данте, Пушкина, Микеланджело, Баратынского, Камюэнса, Ахматовой, Тютчева, Такубоко. Рукопись (1985–1987). *Примечание:* текстом фуги являются заключительные слова стихотворения: «Для славы мертвых нет».

ПЕТРОВА ОЛЬГА АНДРЕЕВНА (р. 16.X.1956, Ленинград)

Клятва; Ленинград салютует себе (27 января 1944 года)//Петрова О. Для славы мертвых нет. Симфония. Посв. подвигу Ленинграда. Для солиста, хора и симф. оркестра. Слова А. Ахматовой и Ю. Волкова. Партитура. Л.: Музыка, 1988. *Примечание:* в первой части симфонии, озаглавленной «Клятва», использованы следующие ахматовские стихотворения: 1. Птицы смерти в зените стоят... 2. Клятва. 3. Причитание. 4. Щели в саду вырыты... В четвертой части симфонии, озаглавленной «Ленинград салютует себе», использовано стихотворение «27 января 1944 года» («И в ночи январской беззвездной...»). Общее заглавие симфонии – цитата из стихотворения Ахматовой «А вы, мои друзья последнего призыва!..».

ПИГУЗОВ ВАЛЕРИЙ ГЕННАДЬЕВИЧ (р. 1.I.1949, с. Бурундуки Татарской АССР)

Прочтение триптиха. Вок. цикл для высокого голоса на стихи А. Ахматовой. Рукопись (1978). Содержание: 1. Пора забыть... («Пора забыть верблужий этот гам...»). 2. И, в памяти черной... («И, в памяти черной пошарив, найдешь...»). 3. Он прав – опять фонарь, аптека...

ПРОКОФЬЕВ СЕРГЕЙ СЕРГЕЕВИЧ (23.IV.1891, с. Сонцовка, ныне с. Красное Донецкой обл. – 5.III.1953, Москва)

Прокофьев С. С. Пять стихотворений А. Ахматовой. Для голоса и ф-п. Ор. 27. М.: Гутхейль, 1917. Содержание: 1. Солнце комнату наполнило... 2. Настоящую нежность («Настоящую нежность не спутаешь...»). 3. Память о солнце («Память о солнце в сердце слабеет...»). 4. Здравствуй! («Здравствуй! Легкий шелест слышишь...»). 5. Сероглазый король. *Примечание:* 1-е исп. 5.II.1917 на «Вечере современной музыки в Москве». Солистка З. Н. Артемьева, аккомпанировал автор. 1-е сов. издание – М., Пг.: Музсектор, 1923.

Лит.: Версильов А. (Мясковский Н. Я.). Нотография. К новым берегам. М.: Музсектор, 1923. № 1. С. 52; Рогожина Н. Романсы и песни С. С. Прокофьева. М.: Сов. композитор, 1971. С. 83–95;

Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева. М.: Сов. композитор, 1973. С. 147—149; Мартынов И. Сергей Прокофьев. Жизнь и творчество. М.: Музыка, 1974. С. 127—130, 164; Курченко А. Солистка Н. Красная // Сов. музыка. 1974. № 2. С. 65—67; Васина-Гроссман В. Мастер советского романа. М.: Музыка, 1980. С. 74, 77—83.

РАУХВЕРГЕР МИХАИЛ РАФАИЛОВИЧ (р. 5.XII.1901, Одесса)

Мужество // Раухвергер М. Р. Вечер. Детские хоры на стихи русских поэтов. М.: Музыка, 1980. С. 37—38.

РИМСКИЙ-КОРСАКОВ ГЕОРГИЙ МИХАЙЛОВИЧ (26.XII.1901, Петербург — 10.IX.1965, Ленинград)

Серебряная ива (Ива) (1942). Псов. памяти А. М. Потемкиной. Рукопись в ГПБ. Ф. 1162, оп. 1, № 107.

РОЖАВСКАЯ ЮДИФЬ ГРИГОРЬЕВНА (12.XI.1922, Киев — 10.III.1982, там же)

Рожавская Ю. Три романа на слова А. Ахматовой. Вок. цикл для голоса и ф-п. (1967). Киев: Музична Україна, 1968. Содержание: 1. Слово память о том («Хорошо здесь: и шелест, и хруст...»). С. 3—5. 2. Для чего же («Это просто, это ясно...»). С. 6—9. 3. Оттого мне нынче весело («Я окошко не завесила...»). С. 10—14.

САМСОНОВ ПЕТР ДМИТРИЕВИЧ (р. 1895)

Песенка («Я на солнечном восходе...»). Рукопись в ГЦММК. Ф. 2, оп. 2.

СВЕТЛОВ ГЛЕБ АФАНАСЬЕВИЧ (1935—1976)

Каждый день по-новому тревожен...; Я спросила у кукушки... // Светлов Г. Хоры без сопровождения. М.: Сов. композитор, 1980. С. 15—16, 30.

СЕНИЛОВ ВЛАДИМИР АЛЕКСЕЕВИЧ (21.VII.1875, Вятка — 18.IX.1918, Петроград)

Молитва (10.II.1918). См. с. 308 наст. изд.

Сероглазый король (15.V.1916).

Царскосельская статуя (10.II.1918). Рукописи в ГПБ. Ф. 687, оп. 1, № 213, 251, 277.

СЛОНИМСКИЙ СЕРГЕЙ МИХАЙЛОВИЧ (р. 12.VIII.1932, Ленинград)

Слонимский С. Шесть романсов на стихи А. Ахматовой. Для меццо-сопрано и ф-п. Л.: Музыка, 1982. Содержание: 1. О том, что сон мне пел... («Бывало, я с утра молчу...»). С. 3—4. 2. Лучше б мне частушки задорно выкликать... С. 5—9. 3. Я недаром печальной слышу... («Как ты можешь смотреть на Неву...»). С. 10—12. 4. Я с тобой не стану пить вино... С. 13—15. 5. Твой белый дом и тихий сад оставлю... С. 16—19. 6. Душный хмель («Муж хлестал меня узорчатый...»). С. 20—27. *Примечание:* 1-е исп. — 1970, «Ленинградская музыкальная весна». Исп. Н. Юренева и автор.

Слонимский С. Десять стихотворений А. Ахматовой. Цикл для сопрано и ф-п. (1974). Л.; М.: Сов. композитор, 1977. Содержание: 1. Смятение. С. 3—12. 2. Любовь. С. 13—16. 3. И когда друг друга проклинали... С. 17—25. 4. Веют липы сладко... («Дверь полуоткрыта...»). С. 26—29. 5. Хрупкая Снегурка... («Высоко в небе облачко серело...»). С. 30—39. 6. Сжала руки под темной вуалью... С. 40—42. 7. Сердце к сердцу не приковано... С. 43—44. 8. Песня последней встречи... С. 48—51. 9. Канатная плясунья («Меня покинул в новолунье...»). С. 52—58. 10. Отрывок («И кто-то, во мраке дерев незримый...»). С. 59—65. *Примечание:* Цикл посвящен первой исполнительнице (1970) Надежде Юреновой.

Белой ночью// Произведения советских композиторов на стихи А. А. Ахматовой / Сост. Е. Томашевский. М.: Сов. композитор, 1989.

Лит.: Хаймовский Г. Картина многообразная, запоминающаяся// Сов. музыка. 1970. № 11. С. 38; Фрумкин В. На слова Анны Ахматовой// Там же. 1971. № 11. С. 35–39; Рождественская Н. Два концерта Н. Юреновой// Там же. 1973. № 8. С. 53–54; Милка А. Сергей Слонимский. М.; Л.: Сов. композитор, 1976. С. 55–58, 100; Фрумкин Т. Еще раз о поэзии и музыке// Сов. музыка. 1981. № 7. С. 37–38; Рыцарева М. Вокальное творчество С. Слонимского// Композиторы Российской Федерации. М.: Сов. композитор, 1982. Вып. 11. С. 34, 36, 40, 42, 47, 49; Кац Б. «Стань музыкою, слово!..» Л.: Сов. композитор. 1983. С. 72–88.

СМЕЛКОВ АЛЕКСАНДР ПАВЛОВИЧ (р. 13.I.1950, Вышний Волочёк)

Царскосельская статуя// Царскосельская статуя. Кантата для сопрано и смешанного хора без сопр. Стихи А. Пушкина, А. Ахматовой, Б. Лифшица (1981). Рукопись.

СМИРНОВ ДМИТРИЙ ВАЛЕНТИНОВИЧ (р. 7.XII.1952, Ленинград)

Полночные стихи. Кантата для двух ф-п., меццо-сопрано и женского голоса (1982). Рукопись. Содержание: 1. Вместо посвящения. 2. Предвесенняя элегия. 3. Первое предупреждение. 4. В зазеркалье. 5. Тринадцать строчек. 6. Зов. 7. Ночное посещение. 8. И последнее. 9. Вместо послесловия.

И в День Победы, нежный и туманный... (Памяти друга). Хор без сопр. (№ 2)// Смирнов Д. Два хора без сопровождения на стихи А. Твардовского и А. Ахматовой. Рукопись.

СМИРНОВА ТАТЬЯНА ГЕОРГИЕВНА (р. 30.III.1940, Ленинград)

Три песни-романса на стихи Ахматовой. Ор. 12 (1981). Рукопись. Содержание: 1. Лирическая песня («Хорошо здесь: и шелест, и хруст...»). 2. Музыка. 3. Песня мира.

СМОЛБЕВСКИЙ АРСЕНИЙ АРСЕНЬЕВИЧ (р. 23.IX.1923, Ленинград)

Муза («Когда я ночью жду ее прихода...»). 1977. Рукопись.

ТАРХОВ ДМИТРИЙ ФЕДОРОВИЧ (1890, Пенза – 1966, Москва)

Брошена («Проводила друга до передней...»). **Двадцать восемь штыковых** («Не бывать тебе в живых...»). **Сыч** («Мурка, не ходи, там сыч...»). *Примечание:* романсы написаны 29.XI.1929. Рукописи в ГЦММК. Ф. 320, ед. хр. 65, 140, 141.

ТЕР-ОСИПОВ ЮРИЙ ГРИГОРЬЕВИЧ (4.XI.1933 – 16.II.1986, Москва)

Настоящую нежность не спутаешь...// Романсы советских композиторов. М.: Сов. композитор, 1978. Вып. 5. С. 35–36.

ТЕРЕНТЬЕВ БОРИС МИХАЙЛОВИЧ (р. 28.I.1913, Одесса)

Терентьев Б. М. Полночные стихи. Вок. цикл (1968). Для голоса и ф-п. М.: Сов. композитор, 1969. Содержание: 1. Вместо посвящения. С. 3–4. 2. Предвесенняя элегия. С. 5–7. 3. Тринадцать строчек. С. 8–11. 4. И последнее. С. 12–15.

Лит.: Полянский Г. Полночные стихи// Сов. музыка. 1971. № 1. С. 101–102; Измайлов Л. Сказ о природе человека// Музыка России. М.: Сов. композитор, 1984. Вып. 5. С. 254.

ТИЩЕНКО БОРИС ИВАНОВИЧ (р. 23.III.1939, Ленинград)

«Реквием» для сопрано, тенора и оркестра. Ор. 35 (1966). Слова

А. Ахматовой. Л.: Сов. композитор, 1989. Содержание: Вместо предисловия. Часть I. Requiem. 1. Не под чуждым небосводом («Нет, и не под чуждым небосводом...»). 2. Перед этим горем (Посвящение: «Перед этим горем гнутся горы...»). 3. Уводили тебя на рассвете. 4. Это было, когда улыбался только мертвый (Вступление: «Это было, когда улыбался...»). 5. Тихо льется тихий Дон. 6. Нет, это не я... Часть II. Stabat Mater. 7. Показать бы тебе, насмешнице. 8. Семнадцать месяцев кричу. 9. Легкие летят недели. 10. К смерти. 11. Приговор. 12. Распятие. 13. Уже безумие крылом... Часть III. In memortiam. 14. Узнала я, как опадают лица (Эпилог). 15. Опять поминальный приблизился час (Эпилог). Атеп («И если когда-нибудь в этой стране...»). *Примечание:* отдельные части ахматовского цикла переставлены местами. Эпилог распет в № 14, 15 и «Атеп».

Эхо («В прошлое давно пути закрыты...») // Шестая симфония. На стихи А. Наймана, А. Ахматовой, М. Цветаевой, О. Мандельштама, В. Мальца (1988). Рукопись.

ТОМЧИН АРКАДИЙ БОРИСОВИЧ (р. 10.IV.1947, Ленинград)

Вок. цикл на стихи А. Ахматовой. Для меццо-сопрано и ф-п. (1986). Рукопись. Содержание: 1. Во сне. 2. Увы! (Первая песенка: «Таинственной невстречи...»). 3. Песенка (Другая песенка: «Как сияло там и пело...»). 4. Ты выдумал меня («Ты выдумал меня, такой на свете нет...»). 5. Непоправимые слова (В разбитом зеркале).

ТРАМБИЦКИЙ ВИКТОР НИКОЛАЕВИЧ (12.II.1895, Брест-Литовская крепость — 13.VIII.1970, Ленинград)

Горькую обновушку другу шила я («Не бывать тебе в живых...»). Рукопись.

Приговор («И упало каменное слово...»). Рукопись.

Сказал, что у меня соперниц нет... // Трамбицкий В. Н. Сердце женское с тобой. Вок. цикл на стихи А. Ахматовой, О. Берггольц, Л. Никольской, В. Тушновой. Л.: Сов. композитор, 1989.

Лит.: Бялик М. Благодарное сердце художника // Муз. жизнь. 1970. № 20. С. 22—23; Тюлин Ю. Путь музыканта // Сов. музыка. 1975. № 4. С. 87.

ТУХМАНОВ ДАВИД ФЕДОРОВИЧ (р. 20.IX.1940, Москва)

Смятение // По волнам моей памяти. Вок. цикл для голоса в сопр. эстрадного ансамбля. На стихи А. Мицкевича, Н. Гильена, М. Волошина, А. Ахматовой и др. // Поем, танцем. М.: Сов. композитор, 1977. Вып. 49. С. 37—54.

Лит.: Белостоцкая Е. Мои любимые песни // Труд. 1977. 16.I; Маршкова М. Поэзия в ритмах музыки // Комс. правда. 1977. 6.II.

ТЮЛИН ЮРИЙ НИКОЛАЕВИЧ (26.XII.1893, Ревель (Таллин) — 8.V.1978, Москва)

Прошли года («Прошло пять лет, и залечила раны...»). Op. 31, № 4 // Тюлин Ю. Н. Баллады о войне и мире. М.: Музыка, 1969.

Летний сад. Рукопись в архиве С. Д. Кирель-Спринцсона.

ФАЛИК ЮРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ (р. 30.VII.1936, Ленинград)

Пять стихотворений А. Ахматовой. Вок. цикл для сопрано и ф-п. (1972) // Фалик Ю. Звенидень. Пять стихотворений А. Ахматовой. Л.: Сов. композитор, 1983. С. 50—73. Содержание: 1. Перед весной («Перед весной бывают дни такие...»). 2. Бежецк. 3. Последняя песня («Теперь никто не станет слушать песен...»). 4. Голос молящего («Можжевьельника запах сладкий...»). 5. Между грезами («В промежутке между грезами...»).

Причет («Лучше б мне частушки задорно выкликать...») // Звенидень. Вокально-симф. цикл для меццо-сопрано и оркестра (1980). На стихи русских поэтов начала XX века М. Волошина, О. Мандельштама, А. Ахматовой, В. Маяковского, М. Цветаевой, С. Черного, И. Северянина, И. Анненского, И. Бунина, В. Каменского // Фалик Ю. Звенидень. Пять стихотворений А. Ахматовой. Л.: Сов. композитор, 1983. С. 7.

Лит.: Фалик Ю. Композиторы рассказывают // Сов. музыка. 1974. № 5. С. 149–150; Ручьевская Е. Юрий Фалик. Монографический очерк. Л.: Сов. композитор, 1981. С. 24–25, 65, 80–82; Фрадкина Э., Финкельштейн Э. Семь дней в апреле // Сов. музыка. 1981. № 9. С. 47–49; Максименко О. Камерная музыка ленинградских авторов // Там же. 1984. № 4. С. 47; Кац Б. «Стань музыкою, слово!» Л.: Сов. композитор, 1983. С. 67; Сигитов С., Шалыт Ю. На авторском вечере // Муз. жизнь. 1987. № 6. С. 6–7.

ФИНАРОВСКИЙ ГРИГОРИЙ АБРАМОВИЧ (р. 2.I.1906, с. Шпола Киевской обл.)

Песенка («Я на солнечном восходе...») // Киев: Музфонд, 1946.

ФИРСОВА ЕЛЕНА ОЛЕГОВНА (р. 21.III.1950, Ленинград)

Два романа на стихи Анны Ахматовой // Романсы и песни советских композиторов. М.: Сов. композитор, 1979. Вып. 6. Содержание: 1. Наше священное ремесло. С. 14–15. 2. Муза («Как и жить мне с этой обузой...»). С. 15–16.

ХЕЙФИЦ ИЛЬЯ МЕЕРОВИЧ (р. 29.XII.1949, Омск)

Родная земля // Романсы и песни советских композиторов. М.: Сов. композитор, 1979. С. 42–45.

ШЕБАЛИН ВИССАРИОН ЯКОВЛЕВИЧ (11.VI.1902, Омск – 28.V.1963, Москва)

Шебалин В. Я. «Подорожник». Три стихотворения А. Ахматовой. Для высокого голоса и ф-п. Ор. 25. 1925. М.: Музсектор, 1927. Содержание: 1. Я спросила у кукушки. С. 3–5. 2. Сразу стало тихо в доме. Омск. С. 6–8. 3. Я окошко не завесила. С. 9–11.

И в тайную дружбу с высоким... (1923) // Тени. Два романа на стихи А. Ахматовой и В. Ходасевича. 1923. Омск. *Примечание:* рукопись в ЦГАЛИ. Ф. 2012. Цикл «Подорожник» в 1937 издан на рус. и франц. языках. М.: Музфонд, 1937.

Лит.: Шебалин В. Я. Статьи, воспоминания, материалы. М.: Сов. композитор, 1970. С. 76, 152; Васина-Гроссман В. Мастера советского романа. М.: Музыка, 1980. С. 198; Памяти В. Я. Шебалина. Воспоминания. Материалы. М.: Сов. композитор, 1984. С. 173.

ШИБАЕВ В.

Три романа на стихи А. А. Ахматовой // Романсы советских композиторов. Для среднего голоса. М.: Сов. композитор, 1986. Содержание: 1. Вечерний свет («Широк и желт вечерний свет...»). 2. Белая птица («Был он ревнивым, тревожным и нежным...»). 3. Память («Тяжела ты, любовная память!...»).

ШИРИНСКИЙ ВАСИЛИЙ ПЕТРОВИЧ (17.I.1901, Екатеринодар – 16.VIII.1965, Москва)

Песенка («Я на солнечном восходе...») // Ширинский В. П. Избранные романсы и песни. М.: Музыка, 1974. С. 5–6.

ШПИРКО ВСЕВОЛОД ГАВРИЛОВИЧ

Прости («Широк и желт вечерний свет...») // Романсы и песни советских композиторов. М.: Музыка, 1986. С. 57–62.

ЮДИН ГАВРИИЛ ЯКОВЛЕВИЧ (р. 12.VI.1905, Витебск)

Мы не умеем прощаться. Ор. 1, № 3 // Вок. цикл на стихи А. Блока, А. Фета, А. Ахматовой. Ор. 1 (1924). Рукопись. *Примечание:* 1-е исп. — II. 1925, Ленинград, Малый зал филармонии.

Ведь где-то есть простая жизнь и свет... 1930. Рукопись.

ЮКЕЧЕВ ЮРИЙ ПАВЛОВИЧ (р. 1.1.1947, Ленинград)

Памяти друга («И в День Победы, нежный и туманный...»). Кантата для хора без сопрано. // Поет Сибирь / Сост. Б. Певзнер. Партитура. М.: Сов. композитор, 1982.

Смерть поэта // Песни и романсы композиторов Сибири и Дальнего Востока / Сост. В. Матвеев. М.: Сов. композитор, 1980. С. 29—30.

ЮСФИН АБРАМ ГРИГОРЬЕВИЧ (р. 23.X.1926, Бугуруслан)

Посвящение («...а так как мне бумаги не хватило...») // Жизнь без начала и конца. Композиция для сопрано, баса и камерного ансамбля (1978). На стихи А. Ахматовой, К. Некрасовой, Г. Алексева, В. Сосноры, О. Мандельштама. Рукопись. *Примечание:* состав камерного ансамбля: флейта, кларнет, валторна, литавры, гитара, ф-п., струнный квинтет.

ЯНОВСКИЙ БОРИС КАРЛОВИЧ (30.XII.1875, Москва — 19.I.1933, Харьков)

Потускнел на небе синий лак...

Я улыбаться перестала... Рукописный отдел ЦНБ АН УССР. Шифр 1 41944. Сборник мелопоэзии. Вып. 4.

ЯХНИНА ЕВГЕНИЯ ИВАНОВНА (р. 30.XII.1918, Харьков)

Одиночество. Вок. цикл на стихи А. А. Ахматовой // Я х н и н а Е. И. Вок. произведения. М.: Сов. композитор, 1985. Содержание: 1. Разлука. С. 26—30. 2. Потускнел на небе синий лак... С. 30—33. 3. Песенка («Бывало, я с утра молчу...»). С. 34—36. 4. И время прочь, и пространство прочь... (Наяву). С. 37—39. 5. Когда человек умирает... С. 39—41.

И в тайную дружбу с высоким... // Романсы советских композиторов. М.: Сов. композитор, 1982. Вып. 8. С. 27—30.

*Музыкальные сочинения
на стихи Анны Ахматовой,
данные о которых не удалось уточнить*

АКСАКОВ СЕРГЕЙ СЕРГЕЕВИЧ (1891—1968)

Расстались! *Ист.:* Журавлев Д. Н. Союз композиторов БССР. Минск: Беларусь, 1978. С. 33; Три женских песни на стихи А. Ахматовой (1934). *Ист.:* Советские композиторы и музыковеды. М., 1978. Т. 1. С. 19.

БУГОСЛАВСКИЙ СЕРГЕЙ АЛЕКСЕЕВИЧ (1888—1945)

Романсы на стихи А. Ахматовой в 1921 г. исполнялись Л. Д. Цейтлин-Розенбеловой в Симферополе. *Ист.:* Картотека Р. Д. Тименчика.

ВЕРХОЛА ВИТАЛИЙ ИВАНОВИЧ (1946—1983)

Перезвоны. Вок. цикл (1970). На стихи С. Есенина, А. Ахматовой, В. Маяковского и др. *Ист.:* Советские композиторы и музыковеды. М., 1978. Т. 1. С. 126.

ГАРТМАН ФОМА АЛЕКСАНДРОВИЧ (1885—1956)

Цикл романсов на стихи разных поэтов, в том числе А. А. Ахма-

товой, посвященных А. С. Пушкину. *Ист.*: Картотека Р. Д. Тименчика.

ГОЛОВАНОВ НИКОЛАЙ СЕМЕНОВИЧ (1891–1953)

Романсы на стихи А. Ахматовой. *Ист.*: Седова Э. Художники богатырского склада // Сов. музыка. 1984. № 11. С. 99.

ГОЛУБЕНЦЕВ АЛЕКСАНДР АЛЕКСАНДРОВИЧ (1899–1979)

Вок. цикл на стихи А. Ахматовой (1923). *Ист.*: Советские композиторы и музыковеды. М., 1978. Т. 1. С. 175.

ГОРОВИЦ ВЛАДИМИР САМОЙЛОВИЧ (р. 1904)

Романсы на стихи А. А. Ахматовой (см. с. 52 наст. изд.)

ИЩЕНКО ЮРИЙ ЯКОВЛЕВИЧ (р. 1942)

Память о солнце. Вок. цикл на стихи А. Ахматовой. *Ист.*: Сов. музыка. 1982. № 2. С. 122.

КАБАЛЕВСКИЙ ДМИТРИЙ БОРИСОВИЧ (1907–1987)

Романсы на стихи А. Ахматовой. Рукописи в ЦГАЛИ. Ф. 2017. *Ист.*: Путеводитель по ЦГАЛИ. М., 1982. Вып. 5. С. 104.

КАРЛСОН ЮРИС ФРИЦЕВИЧ (р. 19.VIII.1948)

Вечер разлук. Вок.-симф. поэма в пяти частях на стихи А. Ахматовой. *Ист.*: Шантырь Г. Событие масштабное, значительное // Сов. музыка. 1982. № 8. С. 27.

КЛАСАК ЯН (р. 1934)

Четыре песни на стихи А. А. Ахматовой. *Ист.*: Новости музыкальной жизни Праги. 1985. № 8.

ЛЕВИК БОРИС ВЕНИАМИНОВИЧ (24.X (5.XI) 1898, Киев –

3.IX.1976, Москва)

Романсы на стихи А. Ахматовой. *Ист.*: Литинский Г. Не оскудела наша музыка талантами... // Сов. музыка. 1982. № 3. С. 7.

ЛЕВИТСКАЯ ВИКТОРИЯ СЕРГЕЕВНА (р. 1911)

Цикл романсов на стихи А. А. Ахматовой (1976). *Ист.*: Советские композиторы и музыковеды. М., 1978. Т. 1. С. 146.

МАННИНО ФРАНК (р. 1924)

Торжество любви. Кантата на стихи сов. поэтов А. Ахматовой, М. Алигер, С. Нерис, Д. Терещенко. *Ист.*: Сов. музыка. 1984. № 4. С. 117.

ОРАНСКИЙ (ГЕРШОВ) ВИКТОР АЛЕКСАНДРОВИЧ (1899–1953)

Сюита для голоса и ф-п. на стихи А. А. Ахматовой (1923). *Ист.*: Советские композиторы и музыковеды. М., 1981. Т. 2. С. 297.

ПОЛЬ ВЛАДИМИР БОРИСОВИЧ (1908–1942)

Семь романсов на стихи А. Пушкина, С. Городецкого, А. Ахматовой. В 20-е годы опубл. издат. «Senart» (Париж). *Ист.*: Картотека Р. Д. Тименчика.

САМИНСКИЙ ЛАЗАРЬ ИОСИФОВИЧ (1882–1959)

Романсы на стихи А. Ахматовой. *Ист.*: Картотека Р. Д. Тименчика.

СМОЛЬСКИЙ ДМИТРИЙ БОРИСОВИЧ (р. 1937)

Вок. цикл на стихи А. Ахматовой. *Ист.*: Бирюков С. Музыка наших современников // Муз. жизнь. 1986. № 10. С. 19.

СПАСОВ ИВАН (р. 1934)

Кантата «За родину и революцию». Для голоса и оркестра. На стихи В. Маяковского, А. Ахматовой, Р. Рождественского. Партитура. София. 1977.

СТАРОКАДОМСКИЙ МИХАИЛ ЛЕОНИДОВИЧ (1901–1954)

Романсы на стихи А. Ахматовой. Ор. 4. *Ист.*: Из прошлого со-

ветской музыкальной культуры. М., 1976. Вып. 2. С. 175.

ФРИЗЕ ВЛАДИМИР ВЛАДИМИРОВИЧ (1912—1941)

Романсы на стихи А. Ахматовой. *Ист.: Ж и в о в Л.* Посвящается павшим // Сов. музыка. 1975. № 7. С. 78.

ЩЕРБИНИНА НАТАЛЬЯ

Вок. цикл на стихи А. Ахматовой. *Ист.: Рабочий край.* Иваново. 1982. 12. XII.

*Указатель композиторов, использовавших в сочинениях
на стихи Анны Ахматовой различные хоровые,
инструментально-ансамблевые
и оркестровые составы:*

Балай Л. П., Бобылев Л. Б., Брицын А. Ю., Вайнберг М. С., Веселов В. Ф., Гусельников И. Е., Десятников Л. А., Елисеева-Шмидт Э. С., Ефимцева Л. Т., Жубанова Г. А., Иршаи Е. М., Калинин Г. М., Кнайфель А. А., Корчмар Г. О., Левитин Ю. А., Локшин А. Л., Лурье А. С., Нечаев В. В., Отрезов В. А., Патлаенко Э. Н., Петрова О. А., Светлов Г. А., Смелков А. П., Смирнов Д. В., Тищенко Б. И., Тухманов Д. Ф., Фалик Ю. А., Юкечев Ю. П., Юсфин А. Г.

*Алфавитный указатель стихотворений Анны Ахматовой,
положенных на музыку*

«А вы, мои друзья последнего призыва!...». VIII.1942. Дюормень // Знамя. 1945. № 4. С. 50 — Бобылев Л. Б., Левитин Ю. А., Патлаенко Э. Н., Петрова О. А.

«А как музыка зазвучала...» // Новый мир. 1969. № 6. С. 243. — Вольфензон С. Я.

«А так как мне бумаги не хватило...» (Посвящение). См.: Поэма без героя.

«А! Это снова ты. Не отроком влюбленным...». VII.1914. Слепнево // Четки¹. СПб., 1916. С. 53 — Броннер М. Б.

«А я росла в узорной тишине...». См.: Ива.

Бежецк («Там белые церкви и звонкий, светящийся лед...»). 26.XII.1921. *Anno Domini.* — 2-е изд. — Берлин, 1923. Кн. 3. С. 9 — Фалик Ю. А.

Белой ночью («Ах, дверь не запирала я...»). 6.IV.1911. Царское Село // Вечер. СПб., 1912. С. 34 — Бобылев Л. Б., Пальчун В. В., Слонимский С. М.

«Буду тихо на погосте...» 1915 // Сад поэтов. Полтава, 1916. С. 5 — Гонтаренко Г. Н.

«Бывало, я с утра молчу...». См.: Песенка.

«Был он ревнивым, тревожным и нежным...». Осень 1914 // Невский альманах. Жертвам войны. 1915. С. 11 — Шибаев В.

«Было душно от жгучего света...». См.: Смятение.

¹ Здесь и далее курсивом отмечены книги стихов А. Ахматовой.

В зазеркалье («Красотка очень молода...»). 5.VII.1963. Комарово // *Бег времени*. М.; Л., 1965. С. 404 – Кнайфель А. А., Смирнов Д. В.

«В промежутке между грозами...». 1915. Слепнево // *Юность*. 1969 № 6. С. 66 – Фалик Ю. А.

В разбитом зеркале («Непоправимые слова...»). 1956 // *Литература и жизнь*. 1962. 26.X – Томчин А. Б.

«Важно с девочками простились...». 1943 // *Бег времени*. М.; Л., 1965. С. 337 – Отрезов В. А.

«Ведь где-то есть простая жизнь и свет...». 23.VI.1915. Слепнево // *Северные записки*. 1916. № 1. С. 35 – Лурье А. С., Матевосян А. С., Юдин Г. Я.

«Веет ветер лебединый...». 21.II.1918 // *Свободный журнал*. 1918. № 3–4. С. 15. – Гурков В. Н., Кусяков А. И.

Вместо посвящения («По волнам блуждаю и прячусь в лесу...»). *Лето* 1963 // *Лит. газ.*, 1963. 5.X – Кнайфель А. А., Терентьев Б. М.

Вместо послесловия («А там, где сочиняют сны...»). 1965 // *Бег времени*. М.; Л., 1965. С. 407 – Кнайфель А. А., Смирнов Д. В.

Во сне («Черную и прочную разлуку...»). 15.II.1946 // *Стихотворения*. М., 1958. С. 57 – Напреев Б. Д., Томчин А. Б.

«Все мы бражники здесь, блудницы...». 1.I.1913 // *Аполлон*. 1913. С. 36 – Довгань В. Б.

«Все расхищено, предано, продано...». VI.1921 // *Из шести книг*. Л., 1940. С. 57 – Баснер В. Е.

Встреча («Как будто страшной песенки...»). 16.X.1943. Ташкент // *Бег времени*. М.; Л., 1965. С. 362 – Гусельников И. Е.

Вступление («Уводили тебя на рассвете...»). См.: «Реквием».

«Высоко в небе облачко серело...». Весна 1911. Царское Село // *Вечер*. СПб., 1912. С. 21 – Слонимский С. М.

«Дал Ты мне молодость трудную...». 19.XII.1912 // *Четки*. СПб., 1914. С. 53 – Лурье А. С.

«Двадцать первое. Ночь. Понедельник...». 1917. Петроград // *Белая стая*. Пг., 1917. С. 109 – Егиков И. А.

27 января 1944 («И в ночи январской беззвездной...») // Ленинград. 1944. № 10–11. С. 8 – Иршаи Е. М., Петрова О. А.

«Дверь полуоткрыта, веют липы сладко...». 17.II.1911. Царское Село // *Вечер*. СПб., 1912. С. 14 – Иновлоцкий Л. И., Напреев Б. Д., Слонимский С. М.

«De profundis... Мое поколение...». 23.III.1944. Ташкент // *Стихотворения и поэмы*. Л., 1977. С. 295 – Баснер В. Е.

Дорожная, или Голос из темноты («Кто чего боится...»). 1943 // *День поэзии*. Л., 1964. С. 22 – Гаврилин В. А.

Другая песенка («Как сыяло там и пело...»). 1956 // *Юность*. 1964. № 4. С. 63 – Томчин А. Б.

«Думали: нищие мы, нету у нас ничего...». 1915 // *Белая стая*. Пг., 1917. С. 9 – Мосолов А. В.

«Если б все, кто помощи душевной...». 1960 // *Звезда Востока*. 1966. № 6. С. 41 – Егиков И. А.

«Есть в близости людей заветная черта...». V.1915. Петроград // *Северные записки*. 1915. № 10. С. 41 – Матевосян А. С.

«Есть три эпохи у воспоминаний...». 5.II.1945. Ленинград // *День поэзии*. М., 1956. С. 9 – Александров А. Н., Гусельников И. Е.

«Жгу до зари на окошке свечу...». См.: *Музе*.

«Женский голос, как ветер несется...». См.: *Слушая пение*.

- «За узором дымных стекол...». 1910//Юность. 1969. № 6. С. 66 — Кусяков А. И.
- Заклинание («Из высоких [тюремных] ворот...»). 15.IV.1936//*Бег времени*. М.; Л., 1965 — Гонтаренко Г. Н., Гринберг С. Л.
- «Зачем притворяешься ты...». VII.1915. Слепнево//Северные записки. 1915. № 10. С. 40 — Вольфензон С. Я.
- «Здравствуй! Легкий шелест слышишь...». X.1913//*Четки*. СПб., 1914. С. 30 — Гринберг С. Л., Желобинский В. В., Прокофьев С. С.
- «Земля хотя и не родная...». 1964//Новый мир. 1965. № 1. С. 88 — Егиков И. А.
- Зов («В которую-то из сонат...»). 1.VII.1963//День поэзии. М., 1964. С. 51 — Кнайфель А. А., Смирнов Д. В.
- «И анютиных глазок стая...». 3.VI.1961. Комарово//Юность. 1969. № 6. С. 67 — Кусяков А. И.
- «И в День Победы, нежный и туманный...». См.: Памяти друга.
- «И, в памяти черной пошарив, найдешь...». 7.VI.1946//Лит. газ. 1960. 29.X — Дмитриев Г. П., Пигузов В. Г.
- «И в тайную дружбу с высоким...». Лето 1917. Петербург//Воля народа. 1918. 5.V — Матевосян А. С., Шебалин В. Я., Яхнина Е. И.
- «И время прочь, и пространство прочь...». См.: Наяву.
- «И все, кого сердце мое не забудет...». 1940//Юность. 1969. № 6. С. 67 — Кнайфель А. А.
- «И как будто по ошибке...». 1909//Стихотворения. 1909—1960. М., 1961. С. 15 — Иновлоцкий Л. И.
- «И когда друг друга проклинали...». 1909//Звезда. 1961. № 5. С. 146 — Слонимский С. М.
- «И очертанья Фауста вдали...». 1945//Новый мир. 1969. № 5. С. 55 — Гусельников И. Е.
- И последнее («Была над нами, как звезда над морем...»). 23—25.VII.1963//Лит. газ. 1963. 5.X — Гринберг С. Л., Дмитриев Д. В., Кнайфель А. А., Терентьев Б. М.
- «И, придя в свою светлицу...». 1917—1936//*Бег времени*. М.; Л., 1965. С. 220 — Егиков И. А.
- «И та, что сегодня прощается с милым...». См.: Клятва.
- «И упало каменное слово...». См.: «Реквием».
- Ива («А я росла в узорной тишине...»). 18.I.1940//Звезда. 1940. № 3—4. С. 75 — Козловский А. Ф., Лурье А. С., Римский-Корсаков Г. М.
- «Из года сорокового...». (Вступление). См.: Поэма без героя.
- Июль 1914 («Пахнет гарью. Четыре недели...»). 20.VII.1914. Слепнево//Аполлон. 1914. № 6—7. С. 9 — Лурье А. С.
- К смерти. См.: «Реквием».
- «Каждый день по-новому тревожен...». 1913//Новая жизнь. 1914. № 1. С. 3 — Бобылев Л. Б., Светлов Г. А.
- «Как белый камень в глубине колодца...». 5.VI.1916. Слепнево//Русская мысль. 1917. № 1. С. 136 — Киселев Б. И.
- «Как невеста, получаю...». X.1915. Хювинкя//Русская мысль. 1915. № 2. С. 1—2 — Богатырев А. В.
- «Как сияло там и пело...». 1956//Юность. 1964. № 4. С. 63 — Генин В. М., Гонтаренко Г. Н., Томчин А. Б.
- «Как соломинкой, пьешь мою душу...». 10.II.1911. Царское Село//*Вечер*. СПб., 1912. С. 27 — Лурье А. С.
- «Как ты можешь смотреть на Неву...». 1914//День. 1914. 29.VI — Слонимский С. М.

- «Как у облака на краю...». См.: Cinque.
- «Качаясь на волнах эфира...». См.: Песня мира.
- Клятва («И та, что сегодня прощается с милым...»). VII.1941. Ленинград// Ленинград. 1941. № 16. С. 11 — Балай Л. П., Нечаев В. В., Отрезов В. А., Петрова О. А.
- «Когда человек умирает...». 21.V.1940// Звезда. 1940. № 3—4. С. 75 — Яхнина Е. И.
- «Кого когда-то называли люди...». 1945 (?)// Стихотворения и поэмы. Л., 1977. С. 411 — Гусельников И. Е.
- Кольбельная («Далеко в лесу огромном...»). 1915// *Anno Domini MCMXXI*. Пг., 1922. С. 38 — Оборин Л. Н.
- «Кто чего боится, то с тем и случится...». См.: Дорожная, или Голос из темноты.
- «Легкие летят недели...». См.: «Реквием».
- Летний сад («Я к розам хочу в тот единственный сад...»). 9.VII.1959. Ленинград// Новый мир. 1960. № 1. С. 152 — Баснер В. Е., Иршаи Е. М., Тюлин Ю. Н.
- «Лучше б мне частушки задорно выкликать...». 1914// *Белая стая*. Пг., 1917. С. 72 — Вертинский А. Н., Гурков В. Н., Лурье А. С., Слонимский С. М., Фалик Ю. А.
- Любовь («То змейкой, свернувшись клубком...»). 24.XI.1911. Царское Село// *Вечер*. СПб., 1912. С. 13 — Богатырев А. В., Желобинский В. В., Слонимский С. М.
- «Меня покинул в новолунье...». 1913// *Нива*. 1913. № 5. С. 64 — Слонимский С. М.
- «Мне от бабушки-татарки...». Август 1917// *Anno Domini...* Берлин. 1923. С. 27 — Егиков И. А.
- «Можжевельника запах сладкий...». 20.VII.1914. Слепнево// *Аполлон*. 1914. № 6—7. С. 9—10 — Фалик Ю. А.
- Молитва («Дай мне горькие годы недуга...»). V. 1915. Духов день. Петербург// *Война в русской поэзии* (сб.). СПб., 1915. С. 99 — Сенилов В. А.
- «Молюсь оконному лучу...». 1909// *Звезда*. 1961. № 5. С. 146 — Иновлоцкий Л. И., Пальчун В. В.
- «Муж хлестал меня зорчатым...». Осень 1911// *Русская мысль*. 1911. № 12. С. 217 — Матвеев М. А., Слонимский С. М.
- Мужество («Мы знаем, что ныне лежит на весах...»). 23.II.1942. Ташкент// *Правда*. 1942. 8.III — Богатырев А. В., Бэлза И. Ф., Веселов В. Ф., Катаев И. В., Корчмар Г. О., Левитин Ю. А., Отрезов В. А., Раухвергер М. Р.
- Муза («Как и жить мне с этой обузой...»). Лето 1959. Комарово// *Лит. газ.* 1960. 29.X — Фирсова Е. О.
- Муза («Когда я ночью жду ее прихода...»). 1924// Из шести книг. Л., 1940. С. 8 — Вольфензон С. Я., Десятников Л. А., Смольевский А. А.
- Музе («Муза-сестра заглянула в лицо...»). 1911// *Вечер*. СПб., 1912. С. 57 — Жубанова Г. А., Макаров Е. М.
- Музыка («В ней что-то чудотворное горит...»). 1957—1958// *Литература и жизнь*. 1959. 5.IV — Левитин Ю. А., Смирнова Т. Г.
- «Мурка, не ходи, там сыч...». 1911 или 1914// *Подорожник*. Пг., 1921. С. 29 — Волков К. Е., Гринберг С. Л., Тархов Д. Ф.
- «Мы не умеем прощаться...». 1917// *Белая стая*. Пг., 1917. С. 70 — Юдин Г. Я.
- «На пороге белом рая...». VII.1921// *Anno Domini MCMXXI*. Пг., 1922. С. 42 — Довгань В. Б.

- «На руке его много блестящих колец...». 1907. Киев//Sirius. Париж, 1907. № 2. С. 8 — Гурков В. Н.
- «Навстречу знаменам, навстречу полкам...»//Огонек. 1950. № 36. С. 23 — Левитин Ю. А.
- Над водой («Стройный мальчик-пастушок...»). 1911//Аполлон. 1911. № 4. С. 21—22 — Корчмар Г. О.
- Надпись на неоконченном портрете. 1912//Лит. альманах «Аполлон». СПб., 1912. С. 43 — Корчмар Г. О.
- «Нам свежесть слов и чувства простоту...». 23.VI.1915. Слепнево//Северные записки. 1916. № 1. С. 34 — Вольфензон С. Я., Левитин Ю. А.
- «Настоящую нежность не спутаешь...». XII.1913. Царское Село//Четки. СПб., 1914. С. 23 — Вольфензон С. Я., Желобинский В. В., Крюков В. Н., Прокофьев С. С., Тер-Осипов Ю. Г.
- «Наше священное ремесло...». 25.VI.1944//Знамя. 1945. № 4. С. 50 — Вольфензон С. Я., Фирсова Е. О.
- Наяву («И время прочь, и пространство прочь...»). 13.VI.1946//Стихотворения. М., 1958. С. 57 — Напреев Б. Д., Яхнина Е. И.
- «Не будем пить из одного стакана...». 1913//Гиперборей. 1913. Вып. 8. С. 5 — Баснер В. Е., Бобылев Л. Б.
- «Не бывать тебе в живых...». 16.VIII.1921//Anno Domini MCMXXI. Пг., 1922. С. 37 — Баснер В. Е., Бэлза И. Ф., Тархов Д. Ф., Трамбицкий В. Н.
- «Не дышали мы сонными маками...». 11.I.1946//Ленинград. 1946. № 3—4. С. 10 — Гринберг С. Л.
- «Не любишь, не хочешь смотреть...». См.: Смятение.
- «Не мудрено, что не веселым звоном...». 3.III.1958. Болшево//Лит. газ. 1964. 25.VI — Егиков И. А.
- «Не с теми я, кто бросил землю...». VII.1922. Петербург//Anno Domini... Берлин, 1923. С. 14 — Вольфензон С. Я.
- «Непоправимые слова...». См.: В разбитом зеркале.
- «Нет, и не под чуждым небосводом...». См.: «Реквием».
- «Нет, это не я, это кто-то другой так страдает...». См.: «Реквием».
- «Ноченька! В звездном покрывале...». 30.V.1942//Родной Ленинград. Ташкент, 1942. С. 50 — Иршаи Е. М.
- Ночное посещение («Не на листопадном асфальте...»). 10—13.IX.1963. Комарово//Звезда. 1964. № 3. С. 47 — Брицын А. Ю., Кнайфель А. А., Смирнов Д. В.
- «О, не вздыхайте обо мне...». См.: Надпись на неоконченном портрете.
- «Один идет прямым путем...». 1940//Бег времени. М.; Л., 1965. С. 392 — Вольфензон С. Я.
- «Он прав — опять фонарь, аптека...». 7.VI.1946//Стихотворения. М., 1958. С. 60 — Дмитриев Г. П., Пигузов В. Г.
- «Опять поминальный приблизился час...». См.: «Реквием».
- Освобожденная («Чистый ветер ели кольшет...»). II.1945//Ленинград. 1946. № 1—2. С. 13 — Елисеева-Шмидт Е. С., Калинин Г. М.
- Отрывок («И кто-то, во мраке дерев незримый...»). 1912//Жатва. 1913. № 4. С. 3 — Гусельников И. Е., Матвеев М. А., Слонимский С. М.
- Памяти друга («И в День Победы, нежный и туманный...»). 8.XI.1945//Ленинград. 1946. № 1—2. С. 13 — Корчмар Г. О., Левитин Ю. А., Смирнов Д. В., Юкечев Ю. П.
- «Память о солнце в сердце слабеет...». 30.I.1911. Киев//Новый журнал. 1911. № 7. С. 5 — Броннер М. Б., Гохман Е. В., Желобин-

ский В. В., Корчмар Г. О., Прокофьев С. С.

Первая песенка («Таинственной невестречи...»). 1956 // *Стихотворения*. М., 1958. С. 89 — Томчин А. Б.

Первое предупреждение («Какое нам, в сущности, дело...»). 6.VII.1963. Москва // *Звезда*. 1964. № 3. С. 47 — Кнайфель А. А., Смирнов Д. В.

«Перед весной бывают дни такие...». Весна 1915. Слепнево // *Серверные записки*. 1916. № 1. С. 32 — Матвеев М. А., Фалик Ю. А.

«Перед этим горем гнутся горы...». См.: «Реквием».

Песенка («А ведь мы с тобой...») // *Новый мир*. 1969. № 6. С. 245 — Балза И. Ф.

Песенка («Бывало, я с утра молчу...»). III.1919 // *Подорожник*. Пг., 1921. С. 46 — Слонимский С. М., Яхнина Е. И.

Песенка («Я на солнечном восходе...»). 11.III.1911. Царское Село // *Вечер*. СПб., 1912. С. 46 — Баснер В. Е., Богатырев А. В., Егиков И. А., Лурье А. С., Нечаев В. В., Пальчун В. В., Самсонов П. Д., Финаровский Г. А., Ширинский В. П.

Песня мира («Качаясь на волнах эфира...»). 1950 // *Огонек*. 1950. № 36. С. 23 — Мейтус Ю. С., Смирнова Т. Г.

Песня о песне («Она сначала обожжет...»). 1916. Слепнево // *Белая стая*. Пг., 1917. С. 12 — Гурков В. Н.

Песня последней встречи («Так беспомощно грудь холодела...»). 29.IX.1911. Царское Село // *Вечер*. СПб., 1912. С. 25 — Броннер М. Б., Слонимский С. М.

Петербург в 1913 году («За заставой воеет шарманка...»). 1961 // *Новый мир*. 1963. № 1. С. 89 — Егиков И. А.

«Плотно сомкнуты губы сухие...». Осень 1913 // *Четки*. СПб., 1914. С. 52 — Лурье А. С.

«По той дороге, где Донской...». 18.VIII.1956. Старки // *Москва*. 1959. № 7. С. 144 — Вольфензон С. Я.

«Победа у наших стоит дверей...». 1942—1945 // *Правда*. 1945. 20.V — Вайнберг М. С., Левитин Ю. А.

«Подушка уже горяча...». 1909 // *Стихотворения*. М., 1958. С. 5 — Гринберг С. Л., Минков М. А.

«Показать бы тебе, насмешнице...». См.: «Реквием».

Полночные стихи. 1963 // *Бег времени*. М.; Л., 1965. С. 402 — Кнайфель А. А., Смирнов Д. В., Терентьев Б. М.

«Помолись о нищей, о потерянной...». Май 1912. Флоренция // *Гиперборей*. 1912. № 1. С. 5 — Корчмар Г. О.

«Пора забыть верблужий этот гам...». 1944—1950 // *Стихотворения*. М., 1958. С. 59 — Дмитриев Г. П., Пигузов В. Г.

Посвящение («А так как мне бумаги не хватило...»). См.: *Поэма без героя*.

Посвящение («Перед этим горем гнутся горы...»). См.: «Реквием».

«После ветра и мороза было...». I.1914 // *Четки*. СПб., 1914. С. 15 — Желобинский В. В.

Последняя роза («Мне с Морозовою класть поклоны...»). 9.VIII.1962. Комарово // *Новый мир*. 1963. № 1. С. 64 — Вольфензон С. Я.

«Постучись кулачком — я открою...». 23.IV.1942 // *Родной Ленинград*. Ташкент, 1942. С. 42 — Иновлоцкий П. И., Иршай Е. М., Корчмар Г. О.

«Потускнел на небе синий лак...». 1912 // *Гиперборей*. 1913. Вып. 9—10. С. 3 — Козакевич А. А., Лурье А. С., Яновский Б. К., Яхнина Е. И.

Поэма без героя. 1940—1962 // *Избранное*. М., 1974. С. 413 — Гу-

сельников И. Е., Козловский А. Ф., Лурье А. С., Юсфин А. Г.

Предвесенняя элегия («Меж сосен метель присмирела...»). 10.III.1963. Комарово // Лит. газ. 1963. 5.X – Кнайфель А. А., Смирнов Д. В., Терентьев Б. М.

Приговор. См.: «Реквием».

Причитание («Ленинградскую беду...»). 1944. Ленинград // Новый мир. 1969. № 5. С. 55 – Елисеева-Шмидт Е. С., Иршаи Е. М., Левитин Ю. А., Петрова О. А., Фалик Ю. А.

«Проводила друга до передней...». 1913. Царское Село // *Подорожник*. Пг., 1922. С. 50 – Каратыгин В. Г., Мелких Д. М., Оборин Л. Н., Тархов Д. Ф.

«Прошло пять лет – и залечила раны...» // *Огонек*. 1950. № 36. С. 23 – Тюлин Ю. Н.

«Птицы смерти в зените стоят...». 23.IX.1941. Самолет // Стихотворения. М., 1961. С. 204 – Корчмар Г. О., Левитин Ю. А., Отрезов В. А., Петрова О. А.

Разлука («Вечерний и наклонный предо мною путь...»). Весна 1914. Петербург // *День*. 1914. 29.VI – Козакевич А. А., Матвеев А. С., Напреев Б. Д., Яхнина Е. И.

Распятие. См.: «Реквием».

«Реквием». 1935–1940 // *Октябрь*. 1987. № 3. С. 130–135.

Вместо предисловия – Тищенко Б. И.

«Нет, и не под чуждым небосводом...» – Тищенко Б. И.

Посвящение («Перед этим горем гнутся горы...») – Тищенко Б. И.

Вступление («Это было, когда улыбался...») – Тищенко Б. И.

«Уводили тебя на рассвете...» – Локшин А. Л., Набоков Н., Тищенко Б. И.

«Тихо льется тихий Дон...» – Локшин А. Л., Набоков Н.

«Нет, это не я, это кто-то другой так страдает...» – Тищенко Б. И.

«Показать бы тебе, насмешнице...» – Тищенко Б. И.

«Семнадцать месяцев кричу...» – Локшин А. Л., Тищенко Б. И.

«Легкие летят недели...» – Тищенко Б. И.

Приговор («И упало каменное слово...») – Набоков Н., Тищенко Б. И., Трамбицкий В. Н.

К смерти («Ты все равно придешь – зачем же не теперь?..») – Локшин А. Л., Набоков Н., Тищенко Б. И.

«Уже безумие крылом...» – Набоков Н., Тищенко Б. И.

Распятие (1. «Хор ангелов великий час восславил...» 2. «Магдалина билась и рыдала...») – Набоков Н., Тищенко Б. И.

Эпилог (1. «Узнала я, как опадают лица...» 2. «Опять поминальный приблизился час...») – Тищенко Б. И.

«Ржавеет золото, и истлевает сталь...». 1945 // *Новый мир*. 1963. № 1. С. 65 – Вольфензон С. Я.

Родная земля («В заветных ладанках не носим на груди...»). 1961. Ленинград. Больница в гавани // *Новый мир*. 1963. № 1. С. 64 – Хейфиц И. М.

«Сегодня я туда вернусь...». 12.X.1959. Ордынка // *Юность*. 1969. № 6. С. 67 – Кусяков А. И.

«Семнадцать месяцев кричу...». См.: «Реквием».

«Сердце к сердцу не приковано...». Весна 1911 // *Вечер*. СПб., 1912. С. 45 – Гонгаренко Г. Н., Довгань В. Б., Иновлоцкий Л. И., Львов-Компанеев Д. Л., Слонимский С. М.

Сероглазый король («Слава тебе, безысходная боль!..»). 11.XII.1910. Царское Село // *Аполлон*. 1911. № 4. С. 10 – Брицын А. Ю., Вертин-

ский А. Н., Егиков И. А., Желобинский В. В., Левин М. А., Прокофьев С. С., Сенилов В. А.

«Сжала руки под темной вуалью...». 8.I.1911. Киев//Новая жизнь. 1911. № 7. С. 5 – Бобылев Л. Б., Слонимский С. М.

Cinque (I. «Как у облака на краю...»). 26.XI.1945//Ленинград. 1946. № 3–4. С. 10 – Гринберг С. Л., Ефимцева Л. П.

«Сказал, что у меня соперниц нет...». 1921//Петербург (сб.), 1921. № 1. С. 1 – Гохман Е. В., Трамбицкий В. Н.

Сказка о черном кольце. 1917–1936//*Anno Domini...* Берлин. 1923. С. 27 – Егиков И. А.

«Словно тяжким, огромным молотом...». Осень 1911//Юность. 1969. № 6. С. 66 – Кусяков А. И.

Слушая пение («Женский голос, как ветер несется...»). 19.XII.1961. Никола Зимний. Больница имени В. И. Ленина//Новый мир. 1969. № 5. С. 57 – Кладницкий В. И.

Смерть поэта («Умолк вчера неповторимый голос...»). 11.VI.1960. Москва. Боткинская больница//*Бег времени*. М.; Л., 1965. С. 432 – Левитин Ю. А., Юкчев Ю. П.

«Смуглый отрок бродил по аллеям...». 24.IX.1911. Царское Село//*Вечер*. СПб., 1912. С. 16 – Ляпунов С. М.

Смятение («Было душно от жгучего света...»). 1913//Гиперборей, 1913. Вып. 5. С. 3 – Бобылев Л. Б., Брицын А. Ю., Матвеев М. А., Слонимский С. М., Тухманов Д. Ф.

«Снова со мной ты. О мальчик-игрушка!...». III.1921. Царское Село//Юность. 1969. № 6. С. 66 – Кусяков А. И.

Со дня Купальницы-Аграфены. Осень 1913. Царское Село//*Четки*. СПб., 1914. С. 62 – Лурье А. С.

«Солнце комнату наполнило...». 8 ноября 1913 года//*Четки*. СПб., 1914. С. 54 – Желобинский В. В., Прокофьев С. С.

«Сочтенных дней осталось мало...». 1910-е гг.//Юность. 1969. № 6. С. 66 – Кусяков А. И.

«Сразу стало тихо в доме...». VII.1917. Слепнево//Аргус. 1918. № 1. С. 32 – Гохман Е. В., Пальчун В. В., Шебалин В. Я.

«Так беспомощно грудь холодела...». См.: Песня последней встречи.

«Там тень моя осталась и тоскует...» I. 1917. Слепнево//*Белая стая*. Пг., 1917. С. 109 – Гонтаренко Г. Н.

«Твой белый дом и тихий сад оставлю...». 1913. Царское Село//Гиперборей. 1913. Вып. 9–10. С. 4 – Козакевич А. А., Слонимский С. М.

Тень («Всегда нарядней всех, всех розовой и выше...»). 9.VIII.1940. Вечером//Лит. газ. 1960. 29.X – Лурье А. С.

«Теперь никто не станет слушать песен...». 1917//Петроградское эхо. 1918. 14.II – Фалик Ю. А.

«Тихо льется тихий Дон...». См.: «Реквием».

«То пятое время года...». 1913//Гиперборей. 1913. Вып. 9–10. С. 5 – Матевосян А. С.

«Тот же голос, тот же взгляд...». 1909//Стихотворения. М., 1958. С. 5 – Минков М. А.

Третий Зачатьевский («Переулочек, переул...»). Лето 1940//*Бег времени*. М.; Л., 1965. С. 202 – Баснер В. Е., Брицын А. Ю.

Тринадцать строчек («И наконец ты слово произнес...»). 8–12.VIII.1963//Лит. газ. 1963. 5.X – Кнайфель А. А., Смирнов Д. В., Терентьев Б. М.

- «Ты все равно придешь — зачем же не теперь?..». См.: «Реквием».
- «Ты всегда таинственный и новый...». XII.1917//Наш век. 1918. 14.V — Довгань В. Б.
- «Ты выдумал меня. Такой на свете нет...». 18.VIII.1956. Старки//Новый мир. 1960. № 1. С. 153 — Томчин А. Б.
- «Ты письмо мое, милый, не комкай...». 1912. Царское Село//Заветы. 1913. № 5. С. 6 — Броннер М. Б., Гринберг С. Л.
- «Тяжела ты, любовная память!..». 18.VII.1914. Слепнево//«Альманах стихов, выходящих в Петрограде»/Под ред. Д. Цензора. 1915. Вып. 1. С. 5 — Лурье А. С., Шibaев В.
- «Уводили тебя на рассвете...». См.: «Реквием».
- «Углем пометил на левом боку...». 31.I.1914. Петербург//Четки. СПб., 1914. С. 46 — Броннер М. Б.
- Уединение («Так много камней брошено в меня...»). 6.VI.1914. Слепнево//Ежемесячный журнал. 1914. № 12. С. 3 — Лурье А. С.
- «Уже безумие крылом...». См.: «Реквием».
- «Узнала я, как опадают лица...». См.: «Реквием».
- «Хор ангелов великий час восславил...». См.: «Реквием».
- «Хорони, хорони меня, ветер!..». XII.1909. Киев//Вечер. СПб., 1912. С. 51 — Баснер В. Е., Гнесин М. Ф., Довгань В. Б., Корчмар Г. О.
- «Хорошо здесь: и шелест, и хруст...». 1922//Поэты наших дней. Антология. М., 1924. С. 10 — Макаров Е. П., Рожавская Ю. Г., Смирнова Т. Г.
- «Хочешь знать, как всё это было?..». 21.X.1910. Киев//Вечер. СПб., 1912. С. 24 — Гусельников И. Е., Матвеев М. А.
- Царскосельская статуя («Уже кленовые листья...»). Осень 1916//Аполлон. 1917. № 1. С. 53 — Козловский А. Ф., Сенилов В. А., Смелков А. П.
- «Цветов и неживых вещей...». 1913//Новая жизнь. 1914. № 2. С. 3 — Гринберг С. Л.
- «Чернеет дорога приморского сада...». III.1914//Гиперборей. 1914. Вып. 9—10. С. 3 — Вергинский А. Н.
- «Чугунная ограда...». 27.VIII.1921. Царское Село//Anno Domini МСМХХI. Пг., 1922. С. 22 — Гурков В. Н.
- «Широк и желт вечерний свет...». Весна 1915. Царское Село//Русская мысль. 1915. № 12. С. 1 — Ашкенази А. А., Броннер М. Б., Гринберг С. Л., Минков М. А., Шibaев В., Шпирко В. Г.
- «Щели в саду вырыты, не горят огни...». 23.IV.1942. Ташкент//Родной Ленинград. Ташкент. 1942. С. 49 — Елисеева-Шмидт Е. С., Иршаи Е. М., Корчмар Г. О., Петрова О. А.
- «Эта встреча никем не воспета...». 17.V.1916. Слепнево//Аргус. 1917. № 3. С. 71 — Карева Г. А.
- «Это было, когда улыбался...». См.: «Реквием».
- «Это просто, это ясно...». Лето 1917. Слепнево//Петроградское эхо. 1918. 22.I — Рожавская Ю. Г.
- Эхо («В прошлое давно пути закрыты...»). 1960//Знамя. 1963. № 1. С. 144 — Корчмар Г. О., Тищенко Б. И.
- «Я друзьям своим сказала...»//Anno Domini... Берлин, 1923. С. 27 — Егиков И. А.
- «Я живу, как кукушка в часах...». 7.III.1911. Царское Село//Вечер. СПб., 1912. С. 77 — Гусельников И. Е., Корчмар Г. О.
- «Я знаю, ты моя награда...». 1916//Аполлон. 1916. № 4—5. С. 40 — Довгань В. Б., Макаров Е. П.
- «Я на солнечном восходе...». См.: Песенка.

«Я написала слова...». VIII.1910 // *Вечер*. СПб., 1912. С. 39 – Матвеев М. А.

«Я не знаю, ты жив или умер...». Лето 1915. Слепнево // Пряник осиротевшим детям. Пг., 1916 – Довгань В. Б., Козакевич А. А.

«Я окошко не завесила...». 5.III.196 // *Жизнь*. 1918. 4.V – Богатырев А. В., Гурков В. Н., Макаров Е. П., Минков М. А., Рожавская Ю. Г., Шебалин В. Я.

«Я пришла к поэту в гости...». I.1914 // *Любовь к трем апельсинам*. 1914. № 1. С. 5 – Журбин А. Б.

«Я с тобой не стану пить вино...». XII.1913 // *Четки*. СПб., 1914. С. 63 – Гонтаренко Г. Н., Гринберг С. Л., Гусельников И. Е., Лурье А. С., Макаров Е. П., Слонимский С. М.

«Я спросила у кукушки...». I. VI.1919. Царское Село // *Подорожник*. Пг., 1921. С. 19 – Гринберг С. Л., Пальчун В. В., Светлов Г. А., Шебалин В. Я.

«Я улыбаться перестала...». IV.1915. Царское Село // *Аполлон*. 1916. № 4–5. С. 40 – Козакевич А. А., Мелких Д. М., Яновский Б. К.

Приложения

Моли́тва

Слова Анны Ахматовой

Музыка В. Сенилова

Adagio

Canto

Piano

mp

Дай мне горь- ки- е го- ды
не- ду- га, за- ды- хань- я, бес- сон- ни- цу,
жар, о- ты- ми и ре- бен- ка, и дру- га,
и та- инст- вен- ный пе- сен- ный дар —

cresc. poco a poco

так мо-люсь за тво-ей ми-тур-ги-ей

пос-ле столь-юж то-ми-тель-ных дней,

mf cresc.

что-бы ту-ча над тем-ной Рос-си-ей

cresc.

ста-ла об-ла-ком

cresc. poco a poco

в сла. ве лу. чей!

fff

10 февраля
1918.

Гвине Ахматовой

[Из года сорокового... Фрагменты „Поэмы без героя“]

Слова Анны Ахматовой

Музыка А. Козловского
(1943)

Sollene

p

Canto

Из го. да со. ро. ко.

cantando assai, quasi corno

Piano

mp

- во. го, как с баш. ни, на все гля.

poco più forte

жу. Как буд-то про-ща-юсь

poco cresc.

сно-ва с тем,

pp

с чем дав-но про-сти-лась,

pp

sotto voce

как буд-то пе-ре-кре-сти-лась

и под тем. ны. е сво.ды схо. жу.

sfz.

Recit. (затемно)

„Di ri. der fi. ni.

rinforz.

eco

ra. i Pri. a dell' au. ro. ra.

ten.

p commodo

...А так как мне бу. ма ги не хва.

Музыкальный фрагмент с вокальной линией и фортепиано. Вокальные ноты: *-ти. ло, я на тво.* (с группировкой *э* над *на тво.*). Фортепиано включает трио и аккорды. Динамика *pp*.

Музыкальный фрагмент с вокальной линией и фортепиано. Вокальные ноты: *-ем пи- шу чер. но- ви.* (с группировкой *э* над *пи- шу*). Фортепиано включает трио и аккорды. Динамика *pp* и *p*.

Музыкальный фрагмент с вокальной линией и фортепиано. Вокальные ноты: *-ке. и вот* (с группировкой *э* над *и вот*). Фортепиано включает трио и аккорды. Динамика *mf*. Маркировка *poco incalzando* над фортепиано.

Музыкальный фрагмент с вокальной линией и фортепиано. Вокальные ноты: *чу- жо- е сяд, во про-сту- па- ет,* (с группировкой *э* над *чу- жо- е сяд*). Фортепиано включает трио и аккорды. Динамика *cresc.*

Sostenuto

pp

и, как сне- жин-ка на мо- ей ру- ке,

ppp

до- вер- чи- во и без у- пре- ка

dolcissimo

та- е

pp

pp

poco sf

p

poco sf

p

p

И тем. ны. е рес.

animato

-ни. цы Ан. ти. но. я вдруг под. ня.

- лись — и там зе. ле. ныи.

dim.

rit. assai

Абим,

rit. forz.

Ped.

a tempo. Tranquillo

p
И ве. тер.

-ком по ве. я. ло род- ным...

Не мо. де ли?

Poco marciale
Нет,

Э- то толь- ко хво- я

8

мо. гиль- на- я,

poco a poco cresc.

8

и в на- ю. пась- е пен

poco sf

quasi campana

8

все бли- же

ancora più cresc.

8

piu forte

дан. же

ff *sff*

Rit.

Marche fu. nèbre... Шо.

sf *p*

...пен...

pp *mf*

p

...По. вец.

pp *serioso*

..ник Мам. врий- ско- го

piu piano *dim.*

ду- ба, ве. ко. вой со. бе.

pp

..сед. ник лу. ны. ... Не. сет

pp

по цве. ту. ще. му ве. рес. ку, по пу. сты. ням сво.

pp

[pp]

- е тор. жест. во.

ppp

animato

Там, за ост-ро-вом, там, за

pp

са- дом, раз- ве мы не встре-тим.ся

mp

р

взгля. дом не гля. дев. ших на

pp ten. *più forte*

смерть о. чей? Раз.

pp *mf*

..ве ты мне не ска. жешь сю. ва

ten.

по. бе. див. ше. е смерть сло. во

mf *p* *mf.g.*

и раз. гад. ку жюэ. ни

f *dim.*

mp

мо. ей?

p dim.

Tranquillo assai

pp

parlando

Все в по.ряд. ке:

pp

ле.

mp

(parlando)

ЖИТ по.э. ма

и как

свои ст. вен. но ей, мол.

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a triplet of eighth notes. The piano accompaniment features a steady stream of triplets in both the right and left hands, creating a rhythmic texture. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4.

-чит.

The second system continues the musical piece. The vocal line has a brief rest followed by a few notes. The piano accompaniment maintains the triplet pattern. The tempo and dynamics markings are consistent with the previous system.

Allegro appassionato *p*

Ну, а

The third system introduces the tempo and dynamics markings: *Allegro appassionato* and *p* (piano). The vocal line has a rest, and the piano accompaniment continues with triplets. The overall mood is more intense due to the tempo change.

вдруг как вырвется

The fourth system concludes the page. The vocal line has a rest, and the piano accompaniment features a melodic line with triplets. The key signature changes to two sharps (F# and C#) in the final measure. The tempo and dynamics markings remain.

те- ма, ку- ла-

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has two measures with lyrics "те- ма," and "ку- ла-". The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with triplets in both the right and left hands. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4.

-ком в ок- но за- сту-

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has two measures with lyrics "-ком в ок- но за- сту-". The piano accompaniment continues with triplets and complex rhythmic patterns. The key signature remains two sharps, and the time signature is 3/4.

cresc.
-чит? и на зов э- тот из- да-

The third system of the musical score includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has two measures with lyrics "-чит?" and "и на зов э- тот из- да-". A "cresc." marking is placed above the piano part. The piano accompaniment features triplets and complex rhythmic patterns. The key signature remains two sharps, and the time signature is 3/4.

cresc.
-лё- ка ва-рут от- клик- нет- ся

The fourth system of the musical score includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has two measures with lyrics "-лё- ка ва-рут от- клик- нет- ся". A "cresc." marking is placed above the piano part. The piano accompaniment features triplets and complex rhythmic patterns. The key signature remains two sharps, and the time signature is 3/4.

страш- ный

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has two notes, 'страш-' and 'ный', with a long slur above them. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes, with several triplets marked with a '3' and a bracket. The bass line has a few chords and a single note.

звук — кло- ко- тань- е,

The second system continues the musical score. The vocal line has the words 'звук —' and 'кло- ко- тань- е,'. The piano accompaniment continues with the triplet pattern. A 'cresc.' marking is present in the piano part. The bass line has a few chords and a single note.

стон и клё- кот... и ви- день.

The third system continues the musical score. The vocal line has the words 'стон и клё- кот...' and 'и ви- день.'. The piano accompaniment continues with the triplet pattern. A 'rit. ff' marking is present in the piano part. The bass line has a few chords and a single note.

- е скрещен. ных рук.

The fourth system continues the musical score. The vocal line has the words '- е скрещен. ных рук.'. The piano accompaniment continues with the triplet pattern. A 'ff' marking is present in the piano part. The bass line has a few chords and a single note.

Come prima. Sollene

pp *pianissimo* *p* *una corda*

This system contains the first two staves of music. The upper staff is a vocal line with a whole rest followed by a melodic phrase. The lower staff is a piano accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include *pp*, *pianissimo*, and *p*. A *una corda* instruction is present in the lower staff.

p

This system contains the third and fourth staves. The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment features triplet markings in both staves. The dynamic is *p*.

p dolce

...А не

This system contains the fifth and sixth staves. The vocal line has the lyrics "...А не". The piano accompaniment continues with triplet markings. The dynamic is *p dolce*.

pp

слав. ший мо. ей мо. ги. лой, ты, гра.

This system contains the seventh and eighth staves. The vocal line has the lyrics "слав. ший мо. ей мо. ги. лой, ты, гра.". The piano accompaniment continues with triplet markings. The dynamic is *pp*.

-нит- ный, кро- меш. ный, ми.

p

Recit.
-лый, по- блед. нел, по- мерт.

pp

-вел, за- тых. Раз. лу. че. ни. е на. ше

p

мни. мо: я с то. бой не. раз. лу. чи. ма, тень мо.

ff

-я на сте.нах тво.их, от.ра.жень.е мо. е в ка.на.лах,
росо а росо dim.
росо а росо dim.

mp
 з.в.ук ша.гов в эр.ми. таж. ных за. лах и на гу. юх
8

ду. гах мо.стов,
rit p
8

fp *p*

p

и на ста. ром

pp

poco cresc.

во. ко. вом по. ле, где мо.

(*m.d.*)

rall.

pp ten.

ла. кать

(*colla canto*)

ppp

Ped.

на во. ле

ppp

Ped.

*

Poco più mosso *pp*

в ча... ще

(campana)

8

но... вых тво... их кре...

8

- стов.

pppp

(presque rien)

Памяти Ольг. Глебовой-Будейкиной
 Артур Лурье
 Заклинания

Музыка к „Поэме без героя“ Анны Ахматовой
 (отрывки)

Prelude

[$d=61$]
 [$A=122$]

Canto

De... us con... ser.

Piano

mf

poco cresc.

cresc.
-vat o-

dim. *p*

rit. a.

(30sec.)

I заклинание

[Musical notation: treble clef, 4/4 time, key signature of one sharp (F#)]

p dolcissimo misterioso

Canto

...зер. ка.ло зер.ка.лу снит. ся, ти. ши.

Piano

pp sempre *mf* *pp* *p* *mf*

росо *p*

- на ти. ши. ну сто. ро. жит...

p *pp* *pp*

(30 sec.)

II заклинание

Canto

$\text{♩} = 51$
 $\text{♩} = 101$

p

...Как в прошедшем гря. ду. ше. е зре. ет,

Piano

p *mf* *p*

mf

так в гря. ду. шем про. шло. е тле. ет

p *mf* *p* *mf*

mf *p* *pp* *mf*

страш. ный праз. дник мерт. вой лист. вы...

p *mf* *p* *pp*

(30 вес)

III заклинание



Allegretto ($\text{♩} = 62$)

Canto

f з з з

Кто-то ма-лень-кий жить со-брал-ся,

Piano

p з ле-#нел, пу-шил-ся, ста-#рал-ся завт-ра в но-вом блес-

p

..нуть пла-ше.

mf marcato *dim*

p

(30 sec)

IV заклинание

[♩=72]
[♩=144]

Canto

mf

...Там зе-ле-ный дым,

Piano

p cresc. e non legato

mf sempre cresc.

mf

и ветер ком по-ве-я-ло род-ным... Не мо-ре

e marcato

f marcatisimo

p sub. cresc.

ли? Нет, э-то толь-ко хво-я мо-гиль-на.

dim.

p cresc.

-я, и в на-ки-пань-е пен

dim.

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of music. The first system shows the vocal line starting with a melodic phrase and the piano accompaniment with a rhythmic pattern. The second system continues the vocal line with lyrics and the piano accompaniment with dynamic markings. The third system features a more complex vocal line with lyrics and piano accompaniment. The fourth system concludes the piece with a final vocal phrase and piano accompaniment.

f *ff* *Meno mosso* *pp* (почти беззвучно)

все бли. же, бли. же... Marche fu-ne-bre...

p dim. *ppp*

The first system of the musical score consists of a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on two bass clef staves. The vocal line begins with a dynamic marking of *f*, followed by *ff*, and then *pp* (with the note 'почти беззвучно' in parentheses). The lyrics are 'все бли. же, бли. же...' followed by 'Marche fu-ne-bre...'. The piano accompaniment includes dynamic markings *p dim.* and *ppp*.

pp

Шо. пен...

p *ppp* *pp*

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a dynamic marking of *pp* and the lyrics 'Шо. пен...'. The piano accompaniment includes dynamic markings *p*, *ppp*, and *pp*.

(1 min.)

Нью-Йорк, 1959 г.

Содержание

Предваряя книгу... (Б. Кац) 5

*Очерк I. Музыка и музыканты
на жизненном пути Ахматовой
(заметки к теме) (Р. Тименчик) 17*

*Очерк II. Звук и искусство звука
среди мотивов ахматовской поэзии (Б. Кац) 75*

1. 77

2. «В бездне шепотов и звонов» 90

3. «Тень музыки» 138

4. «Все победивший звук» и музыка 155

*Очерк III. «Скрытые музыки»
в поэме без героя» (Б. Кац) 187*

1. Музыка и музыки 189

2. Имена и названия 191

3. Балет и город 202

4. Призрак «Пиковой дамы» 209

5. «Призрак музыки»: к проблеме музыкальности
«Поэмы без героя» 232

Нотография (составитель Б. Розенфельд) 279

Приложения 308

В. Сенилов. Молитва 308

А. Козловский. [Из года сорокового...] 310

А. Лурье. Заклинания 330