

G. G. G.





АННА АХМАТОВА

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ
В ШЕСТИ ТОМАХ

Москва
Эллис Лак
1998

АННА АХМАТОВА

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ
В ШЕСТИ ТОМАХ

3

ПОЭМЫ

•

PRO DOMO MEA

•

ТЕАТР

Москва
Эллис Лак
1998

УДК 882А1-14
ББК 84Ря44
А95

Составление, подготовка текста, комментарии, статья
С. А. Коваленко

Художник *А. А. Зубченко*

На суперобложке: Анна Ахматова. 1922 г.

Фото *М. С. Наппельбаума*

На первом форзаце:

Ростральная колонна. 1912

Гравюра *А. Остроумовой-Лебедевой*.

На втором форзаце:

Сфинкс. 1912

Гравюра *А. Остроумовой-Лебедевой*.

Редакционно-издательский совет:

А. М. Смирнова

(председатель, директор издательства)

Н. Б. Волкова

(директор РГАЛИ)

С. А. Коваленко

Н. В. Королева

Т. А. Горькова

В. Н. Сергутин

С. В. Федотов

© Эллис Лак, 1998

© Н. В. Гумилева, 1998

© С. А. Коваленко. Составление,
подготовка текста, комментарии,
статья, 1998

© А. А. Зубченко. Художествен-
ное оформление, 1998

ISBN-88889-031-6 (т. 3)

ISBN-88889-029-4

ПОЭМЫ

У САМОГО МОРЯ

I

Бухты изрезали низкий берег,
Все паруса убежали в море,
А я сушила соленую косу
За версту от земли на плоском камне.
Ко мне приплывала зеленая рыба,
Ко мне прилетала белая чайка,
А я была дерзкой, злой и веселой
И вовсе не знала, что это — счастье.
В песок зарывала желтое платье,
Чтоб ветер не сдул, не унес бродяга,
И уплывала далеко в море,
На темных, теплых волнах лежала.
Когда возвращалась, маяк с востока
Уже сиял переменным светом,
И мне монах у ворот Херсонеса
Говорил: «Что ты бродишь ночью?»

Знали соседи — я чую воду,
И если рыли новый колодезь,
Звали меня, чтоб нашла я место
И люди напрасно не трудились.
Я собирала французские пули,
Как собирают грибы и чернику,
И приносила домой в подоле

Осколки ржавые бомб тяжелых.

И говорила сестре сердито:

«Когда я стану царицей,

Выстрою шесть броненосцев

И шесть канонерских лодок,

Чтобы бухты мои охраняли

До самого Фиолента».

А вечером перед кроватью

Молилась темной иконке,

Чтоб град не побил черешен,

Чтоб крупная рыба ловилась

И чтобы хитрый бродяга

Не заметил желтого платья.

Я с рыбаками дружбу водила.

Под опрокинутой лодкой часто

Во время ливня с ними сидела,

Про море слушала, запоминала,

Каждому слову тайно веря.

И очень ко мне рыбаки привыкли.

Если меня на пристани нету,

Старший за мною слал девчонку,

И та кричала: «Наши вернулись!

Нынче мы камбалу жарить будем».

Сероглаз был высокий мальчик,

На полгода меня моложе.

Он принес мне белые розы,

Мускатные белые розы,

И спросил меня кротко: «Можно

С тобой посидеть на камнях?»

Я смеялась: «На что мне розы?

Только колются больно!» — «Что же, —

Он ответил, — тогда мне делать,
Если так я в тебя влюбился». —
И мне стало обидно: «Глупый! —
Я спросила: — Что ты — царевич?»
Это был сероглазый мальчик,
На полгода меня моложе.
«Я хочу на тебе жениться, —
Он сказал, — скоро стану взрослым
И поеду с тобой на север...»
Заплакал высокий мальчик,
Оттого что я не хотела
Ни роз, ни ехать на север.
Плохо я его утешала:
«Подумай, я буду царицей,
На что мне такого мужа?»
«Ну, тогда я стану монахом, —
Он сказал, — у вас в Херсонесе».
«Нет, не надо лучше: монахи
Только делают, что умирают.
Как придешь — одного хоронят,
А другие, знаешь, не плачут».
Ушел не простившись мальчик,
Унес мускатные розы,
И я его отпустила,
Не сказала: «Побудь со мною».
А тайная боль разлуки
Застонала белою чайкой
Над серой полынной степью,
Над пустынной, мертвой Корсунью.

II

Бухты изрезали низкий берег,
Дымное солнце упало в море.
Вышла цыганка из пещеры,
Пальцем меня к себе поманила:
«Что ты, красавица, ходишь боса?
Скоро веселой, богатой станешь.
Знатного гостя жди до Пасхи,
Знатному гостю кланяться будешь;
Ни красотой твоей, ни любовью, —
Песней одною гостя приманишь».
Я отдала цыганке цепочку
И золотой крестильный крестик.
Думала радостно: «Вот он, милый,
Первую весть о себе мне подал».
Но от тревоги я разлюбила
Все мои бухты и пещеры;
Я в камыше гадюк не пугала,
Крабов на ужин не приносила,
А уходила по южной балке
За виноградники в каменоломню, —
Туда не короткой была дорога.
И часто случалось, что хозяйка
Хутора нового мне кивала,
Кликала издали: «Что не заходишь?
Все говорят — ты приносишь счастье».
Я отвечала: «Приносят счастье
Только подковы да новый месяц,
Если он справа в глаза посмотрит».
В комнаты я входить не любила.

Дули с востока сухие ветры,
Падали с неба крупные звезды,
В нижней церкви служили молебны
О моряках, уходящих в море,
И заплывали в бухту медузы,
Словно звезды, упавшие за ночь,
Глубоко под водой голубели.
Как журавли курлыкают в небе,
Как беспокойно трещат цикады,
Как о печали поет солдатка,
Все я запомнила чутким слухом,
Да только песни такой не знала,
Чтобы царевич со мной остался.
Девушка стала мне часто сниться —
В узких браслетах, в коротком платье,
С дудочкой белой в руках прохладных.
Сядет спокойная, долго смотрит,
И о печали моей не спросит,
И о печали своей не скажет,
Только плечо мое нежно гладит.
Как же царевич меня узнает,
Разве он помнит мои приметы?
Кто ему дом наш старый укажет?
Дом наш совсем вдали от дороги.

Осень сменилась зимой дождливой,
В комнате белой от окон дуло;
И плющ мотался по стенке сада.
Приходили на двор чужие собаки,
Под окошком моим до рассвета выли.
Трудное время для сердца было.

Так я шептала, на двери глядя:
«Боже, мы мудро царствовать будем,
Строить над морем большие церкви
И маяки высокие строить.
Будем беречь мы воду и землю,
Мы никого обижать не станем».

III

Вдруг подобрело темное море,
Ласточки в гнезда свои вернулись,
И сделалась красной земля от маков,
И весело стало опять на взморье.
За ночь одну наступило лето, —
Так мы весны и не видали.
И я совсем перестала бояться,
Что новая доля минет.
А вечером в Вербную Субботу,
Из церкви придя, я сестре сказала:
«На тебе свечку мою и четки,
Библию нашу дома оставляю.
Через неделю настанет Пасха,
И мне давно пора собираться, —
Верно, царевич уже в дороге,
Морем за мной он сюда приедет».
Молча сестра на слова дивилась,
Только вздохнула, — помнила, верно.
Речи цыганкины у пещеры.
«Он привезет тебе ожерелье
И с голубыми камнями кольца?»
«Нет, — я сказала, — мы не знаем,
Какой он подарок мне готовит».

Были мы с сестрой однолетки,
И так друг на друга похожи,
Что маленьких нас различала
Только по родинкам наша мама.
С детства сестра ходить не умела,
Как восковая кукла лежала;
Ни на кого она не сердилась
И вышивала плащаницу.
Бредила даже во сне работой;
Слышала я, как она шептала:
«Плащ Богородицы будет синим...
Боже, апостолу Иоанну
Жемчужин для слез достать мне негде...»
Дворик зарос лебедой и мятой,
Ослик щипал траву у калитки,
И на соломенном длинном кресле
Лена лежала, раскинув руки,
Все о работе своей скучала, —
В праздник такой грешно трудиться.
И приносил к нам соленый ветер
Из Херсонеса звон пасхальный.
Каждый удар отдавался в сердце,
С кровью по жилам растекался.
«Леночка, — я сестре сказала, —
Я ухожу сейчас на берег.
Если царевич за мной приедет,
Ты объясни ему дорогу.
Пусть он меня в степи нагонит:
Хочется на море мне сегодня».
— «Где же ты песенку услышала,
Ту, что царевича приманит?» —
Глаза приоткрыв, сестра спросила. —

«В городе ты совсем не бываешь,
А здесь поют не такие песни».
К самому уху ее склонившись,
Я прошептала: «Знаешь, Лена,
Ведь я сама придумала песню,
Лучше которой нет на свете».
И не поверила мне, и долго,
Долго с упреком она молчала.

IV

Солнце лежало на дне колодца,
Грелись на камнях сколопендры,
И убегало перекасти-поле,
Словно паяц горбатый кривляясь,
А высоко взлетевшее небо,
Как Богородицын плащ, синело, —
Прежде оно таким не бывало.
Легкие яхты с полдня гонялись,
Белых бездельниц столпилось много
У Константиновской батареи, —
Видно, им ветер нынче удобный.
Тихо пошла я вдоль бухты к мысу,
К черным, разломанным, острым скалам,
Пеной покрытым в часы прибоя,
И повторяла новую песню.
Знала я: с кем бы царевич ни был,
Слышит он голос мой, смутившись, —
И оттого мне каждое слово,
Как Божий подарок, было мило.
Первая яхта не шла — летела,

И догоняла ее вторая,
А остальные едва виднелись.
Как я легла у воды — не помню,
Как задремала тогда — не знаю,
Только очнулась и вижу: парус
Близко полощется. Передо мною,
По пояс стоя в воде прозрачной,
Шарит руками старик огромный
В щелях глубоких скал прибрежных,
Голосом хриплым зовет на помощь.
Громко я стала читать молитву,
Как меня маленькую учили,
Чтобы мне страшное не приснилось,
Чтоб в нашем доме бед не бывало.
Только я молвила: «Ты Хранитель!» —
Вижу — в руках старика белеет
Что-то, и сердце мое застыло...
Вынес моряк того, кто правил
Самой веселой, крылатой яхтой,
И положил на темные камни.

Долго я верить себе не смела,
Пальцы кусала, чтобы очнуться:
Смуглый и ласковый мой царевич
Тихо лежал и глядел на небо.
Эти глаза зеленее моря
И кипарисов наших темнее, —
Видела я, как они погасли...
Лучше бы мне родиться слепую.
Он застонал и невнятно крикнул:
«Ласточка, ласточка, как мне больно!»
Верно, я птицей ему показалась.

В сумерки я домой вернулась.
В комнате темной было тихо,
И над лампадкой стоял высокий,
Узкий малиновый огонечек.
«Не приходил за тобой царевич, —
Лена сказала, шаги услышав, —
Я прождала его до вечерни
И посылала детей на пристань».
«Он никогда не придет за мною,
Он никогда не вернется, Лена.
Умер сегодня мой царевич».
Долго и часто сестра крестилась;
Вся повернувшись к стене, молчала.
Я догадалась, что Лена плачет.

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

1914

ИЗ ПРАПОЭМЫ

*В городе райского ключаря,
В городе мертвого царя.*

.....
И в черном саду между древних лип
Мне мачт корабельных слышится скрип.
Вольно я выбрала дивный град,
Жаркое сердце земных отрад,
И все мне казалось, что в раю
Я песню последнюю пою.

1916 (?)

**ЦАРСКОСЕЛЬСКАЯ ПОЭМА
«РУССКИЙ ТРИАНОН»**

1

В тени елизаветинских боскетов
Гуляют пушкинских красавиц внучки,
Все в скромных канотье, в тугих корсетах,
И держат зонтик сморщенные ручки.
Мопс на цепочке, в сумочке драже,
И компаньонка с Жип или Бурже.

2

Как я люблю пологий склон зимы,
Ее огни, и мраки, и истому,
Сухого снега круглые холмы
И чувство, что вовек не будешь дома.
Черна вдали рождественская ель,
Кричит ворона, кончилась мятель.

3

И рушилась твердыня Эрзерума,
Кровь заливала горло Дарданелл,
Но в этом парке не слышали шума,
Хор за обедней так прекрасно пел;
Но в этом парке мрачно и угрюмо
Сияет месяц, снег алмазно бел.

4

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

.....

5

На Белой башне дремлет пулемет,
Вокруг дворца — гусарские разъезды,
Внимательные северные звезды
(Совсем не те, что будут через год),
Прищурившись, глядят в окно Лицея,
Где тень Его над томом Апулея.

<6>

О, знал ли он, любимец двух столетий,
Как страшно третьим будет встречен он.
Мне суждено запомнить этот сон,
Как помнят мать, осиротевши, дети...

<7>

Иланг-илангом весь пропах вокзал,
Не тот последний, что сгорит когда-то.
А самый первый, главный — Белый Зал
В нем танцевальный убран был богато,
Но в зале том никто не танцевал.

.....

<8>

И Гришка сам — распутник... Горе! горе!
Служил обедню в Федоровском соборе.

<9>

С вокзала к паркам легкие кареты,
Как с похорон торжественных, спешат,
Там дамы! — в сарафанчиках одеты,
И с английским акцентом говорят.
Одна из них!.. Как разглашать секреты,
Мне этого, наверно, не простят,
Попала в вавилонские блудницы,
А тезка мне и лучший друг царицы.

<10>

Все занялись военной суетою,
И от пожаров сделалось светло,
И только юг был залит темнотою.
На мой вопрос с священной простотою
Сказал сосед: «Там Царское Село.
Оно вчера, как свечка, догорело».
И спрашивать я больше не посмела.

<11>

.....
И парк безлюден, как сибирский лес.

<1925—1965>

РЕКВИЕМ

(1935—1940)

«You cannot leave your mother an orphan *Joice*» *.

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

1961

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

В страшные годы ежовщины я провела семнадцать месяцев в тюремных очередях в Ленинграде. Как-то раз кто-то «опознал» меня. Тогда стоящая за мной женщина с голубыми губами, которая, конечно, никогда в жизни не слыхала моего имени, очнувшись от свойственного нам всем оцепенения и спросила меня на ухо (там все говорили шепотом):

— А это вы можете описать?

И я сказала:

— Могу.

Тогда что-то вроде улыбки скользнуло по тому, что некогда было ее лицом.

1 апреля 1957

Ленинград

* «Ты не можешь оставить свою мать сиротой. Джойс» (англ.).

ПОСВЯЩЕНИЕ

Перед этим горем гнутся горы,
Не течет великая река,
Но крепки тюремные затворы,
А за ними «каторжные норы»
И смертельная тоска.
Для кого-то веет ветер свежий,
Для кого-то нежится закат —
Мы не знаем, мы повсюду те же,
Слышим лишь ключей постылый скрежет
Да шаги тяжелые солдат.
Подымались как к обедне ранней.
По столице одичалой шли,
Там встречались, мертвых бездыханней,
Солнце ниже и Нева туманней,
А надежда все поет вдали.
Приговор. И сразу слезы хлынут,
Ото всех уже отделена,
Словно с болью жизнь из сердца вынут,
Словно грубо навзничь опрокинут,
Но идет... шатается... одна...
Где теперь невольные подруги
Двух моих осатанелых лет?
Что им чудится в сибирской вьюге,
Что мерещится им в лунном круте?
Им я шлю прощальный мой привет.

Март 1940

ВСТУПЛЕНИЕ

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

I

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

1935

II

Тихо льется тихий Дон,
Желтый месяц входит в дом.

Входит в шапке набекрень —
Видит желтый месяц тень.

Эта женщина больна,
Эта женщина одна,

Муж в могиле, сын в тюрьме,
Помолитесь обо мне.

III

Нет, это не я, это кто-то другой страдает.
Я бы так не могла, а то, что случилось,
Пусть черные сукна покроют,
И пусть унесут фонари.
Ночь.

IV

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

V

Семнадцать месяцев кричу,
Зову тебя домой.
Кидалась в ноги палачу —
Ты сын и ужас мой.
Все перепуталось навек,
И мне не разобрать
Теперь, кто зверь, кто человек,
И долго ль казни ждать.
И только пышные цветы,
И звон кадильный, и следы
Куда-то в никуда.
И прямо мне в глаза глядит
И скорой гибелью грозит
Огромная звезда.

VI

Легкие летят недели,
Что случилось, не пойму.
Как тебе, сынок, в тюрьму
Ночи белые глядели,
Как они опять глядят
Ястребиным жарким оком,
О твоём кресте высоком
И о смерти говорят.

1939

VII

ПРИГОВОР

И упало каменное слово
На мою еще живую грудь.
Ничего, ведь я была готова,
Справлюсь с этим как-нибудь.
У меня сегодня много дела:
Надо память до конца убить,
Надо, чтоб душа окаменела,
Надо снова научиться жить.
А не то... Горячий шелест лета,
Словно праздник за моим окном.
Я давно предчувствовала этот
Светлый день и опустелый дом.

1939. Лето

VIII

К СМЕРТИ

Ты все равно придешь. Зачем же не теперь?
Я жду тебя. Мне очень трудно.
Я потушила свет и отворила дверь
Тебе, такой простой и чудной.
Прими для этого какой угодно вид,
Ворвись отравленным снарядом
Иль с гирькой подкрадись, как опытный бандит,
Иль отрави тифозным чадом,
Иль сказочкой, придуманной тобой
И всем до тошноты знакомой, —
Чтоб я увидела верх шапки голубой

И бледного от страха управдома.
Мне все равно теперь. Струится Енисей,
Звезда полярная сияет.
И синий блеск возлюбленных очей
Последний ужас затмевает.

19 августа 1939
Фонтанный Дом

IX

Уже безумие крылом
Души накрыло половину,
И поит огненным вином
И манит в черную долину.
И поняла я, что ему
Должна я уступить победу,
Прислушиваясь к своему
Уже как бы чужому бреду.
И не позволит ничего
Оно мне унести с собою
(Как ни упрашивай его
И как ни докучай мольбою):
Ни сына страшные глаза —
Окаменелое страданье —
Ни день, когда пришла гроза,
Ни час тюремного свиданья,
Ни милую прохладу рук,
Ни лип взволнованные тени,
Ни отдаленный легкий звук —
Слова последних утешений.

4 мая 1940
Фонтанный Дом

Х

РАСПЯТИЕ

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

1

Хор ангелов великий час восславил,
И небеса расплавились в огне.
Отцу сказал: «Почто Меня оставил?»
А Матери: «О, не рыдай Мене...»

2

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

ЭПИЛОГ

1

Узнала я, как опадают лица,
Как из-под век выглядывает страх,
Как клинописи жесткие страницы
Страдание выводит на щеках,
Как локоны из пепельных и черных
Серебряными делаются вдруг,

Улыбка вянет на губах покорных,
И в сухоньком смешке дрожит испуг.
И я молюсь не о себе одной,
А обо всех, кто там стоял со мною,
И в лютый холод, и в июльский зной,
Под красною ослепшею стеною.

2

Опять поминальный приблизился час.
Я вижу, я слышу, я чувствую вас:
И ту, что едва до окна довели,
И ту, что родимой не топчет земли,
И ту, что красивой тряхнув головой,
Сказала: «Сюда прихожу, как домой».
Хотелось бы всех поименно назвать,
Да отняли список, и негде узнать.
Для них соткала я широкий покров
Из бедных, у них же подслушанных слов.
О них вспоминаю всегда и везде,
О них не забуду и в новой беде,
И если зажмут мой измученный рот,
Которым кричит стомильонный народ,
Пусть так же оне поминают меня
В канун моего погребального дня.
А если когда-нибудь в этой стране
Воздвигнуть задумают памятник мне,
Согласье на это даю торжество,
Но только с условием: не ставить его
Ни около моря, где я родилась
(Последняя с морем разорвана связь),
Ни в царском саду у заветного пня,

Где тень безутешная ищет меня,
А здесь, где стояла я триста часов
И где для меня не открыли засов.
Затем, что и в смерти блаженной боюсь
Забыть громыхание черных марусь,
Забыть, как постылая хлопала дверь
И выла старуха, как раненый зверь.
И пусть с неподвижных и бронзовых век
Как слезы струится подтаявший снег,
И голубь тюремный пусть гулит вдали,
И тихо идут по Неве корабли.

*Около 10 марта 1940
Фонтанный Дом*

ПУТЕМ ВСЕЯ ЗЕМЛИ

«В санех сидя, отправляясь
путем вся земли...»

Поучение Владимира Мономаха детям

1

Прямо под ноги пулям,
Расталкивая года,
По январям и июлям
Я проберусь туда...
Никто не увидит ранку,
Крик не услышит мой,
Меня, китежанку,
Позвали домой.
И гнались за мною
Сто тысяч берез,
Стеклянной стеною
Струился мороз.
У давних пожарищ
Обугленный склад.
«Вот пропуск, товарищ,
Пустите назад...»
И воин спокойно
Отводит штык.
Как пышно и знойно
Тот остров возник!
И красная глина,
И яблочный сад...

О, salve, Regina! * —
Пылает закат.
Тропиночка круто
Взбиралась, дрожа.
Мне надо кому-то
Здесь руку пожать...
Но хриплой шарманки
Не слушаю стон.
Не тот китежанке
Послышался звон.

2

Окопы, окопы —
Заблудишься тут!
От старой Европы
Остался лоскут,
Где в облаке дыма
Горят города...
И вот уже Крыма
Темнеет гряда.
Я плакальщиц стаю
Веду за собой.
О, тихого края
Плащ голубой!..
Над мертвой медузой
Смущенно стою;
Здесь встретилась с Музой
Ей клятву даю.

* Здравствуй, царица! (лат.)

Но громко смеется,
Не верит: «Тебе ль?»
По капелькам льется
Душистый апрель.
И вот уже славы
Высокий порог,
Но голос лукавый
Предостерег:
«Сюда ты вернешься,
Вернешься не раз,
Но снова споткнешься
О крепкий алмаз.
Ты лучше бы мимо,
Ты лучше б назад,
Хулима, хвалима,
В отеческий сад».

3

Вечерней порою
Сгущается мгла.
Пусть Гофман со мною
Дойдет до угла.
Он знает, как гулок
Задушенный крик
И чей в переулок
Забрался двойник.
Ведь это не шутки,
Что двадцать пять лет
Мне видится жуткий
Один силуэт.

«Так, значит, направо?
Вот здесь, за углом?
Спасибо!» — Канава
И маленький дом.
Не знала, что месяц
Во все посвящен.
С веревочных лестниц
Срывается он,
Спокойно обходит
Покинутый дом,
Где ночь на исходе
За крутым столом
Гляделась в обломок
Разбитых зеркал
И в груди потемок
Зарезанный спал.

4

Чистейшего звука
Высокая власть,
Как будто разлука
Натешилась всласть.
Знакомые зданья
Из смерти глядят —
И будет свиданье
Печальней стократ
Всего, что когда-то
Случилось со мной...
Столицей распятой
Иду я домой.

5

Черемуха мимо
Прокралась, как сон.
И кто-то «Цусима!»
Сказал в телефон.
Скорее, скорее —
Кончается срок:
«Варяг» и «Кореец»
Пошли на восток...
Там ласточкой реет
Старая боль...
А дальше темнеет
Форт Шаброль,
Как прошлого века
Разрушенный склеп,
Где старый калека
Оглох и ослеп.
Суровы и хмуры,
Его сторожат
С винтовками буры.
«Назад, назад!»

6

Великую зиму
Я долго ждала,
Как белую схиму
Ее приняла.
И в легкие сани
Спокойно сажусь...
Я к вам, китежане,

До ночи вернусь.
За древней стоянкой
Один переход...
Теперь с китежанкой
Никто не пойдет,
Ни брат, ни соседка,
Ни первый жених, —
Лишь хвойная ветка
Да солнечный стих,
Оброненный нищим
И поднятый мной...
В последнем жилище
Меня упокой.

10—12 марта 1940
Фонтанный Дом

ПОЭМА О НАЧАЛЕ ВЕКА

<1>

Гаагский голубь реял над Вселенной
И в клюве нес оливковую ветку,
И деды в мир тогда... играли,
Как ныне внуки — не в мир...

<2>

Красавицы тогдашние мне мнятся
Чудовищами <...>

.....

О это море — отрезных воланов
И шляп, как утки..... или петухи,
Казалось, дама крякнет или крикнет
Ку-ка-ре-ку...

<3>

И женщина с зеркальными глазами
Подростка-нищенки, —
 властительница сцены
И королева русского модерна.

.....

<4>

... Обрывки пыльных опер
И ангельские голоса из смерти:
Карузо, Титта Руффо и Шаляпин.

<5>

Тот век, что сам в себя уже не верит...
И в ужасе хватается за третий,
Где все так ясно, просто и достойно:
Война, разводы, длинные романы —
«Новь», «Воскресенье», «Рудин» и «Нана».

<6>

Тогда в подобных чувствах жили мы.
А будущее в комнате соседней
Еще топталось, как толпа статистов,
И зная все что будет наперед.

<7>

А тот, кого Учителем считаю,
Как тень прошел и тени не оставил,
Весь яд впитал, всю эту одурь выпил,
И славы ждал, и славы не дождался,
Кто был предвестьем, предзнаменованьем
Всего, что с нами после совершилось,
Всех пожалел, во всех вдохнул томленье —
И задохнулся...

1944 — начало 1945 г.
Ленинград

**1913 ГОД,
ИЛИ
ПОЭМА БЕЗ ГЕРОЯ
И
РЕШКА**

Di rider finirai
Pria dell' aurora.
Don Giovanni *

«Во мне еще как песня или горе
Последняя зима перед войной»
«Белая стая»

* Смеяться перестанешь // Раньше, чем наступит заря. Дон Жуан (ит.).

ВСТУПЛЕНИЕ

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

1941, август

Ленинград

(возд<ушная> тревога)

ПОСВЯЩЕНИЕ

А так как мне бумаги не хватило
Я на твоём пишу черновике.
И вот чужое слово проступает
И, как снежинка на моей руке,
Доверчиво и без упрека тает.
И темные ресницы Антиноя
Вдруг поднялись и там зеленый дым,
И ветерком повеяло родным...
Не море ли? — Нет, это только хвоя
Могильная и в накипающих пен
Все ближе, ближе ... «Marche funèbre»...*

Шопен

26 декабря 1940 года.

* Похоронный марш (фр.).

I

«In my hot youth —
when George the Third was King...»

Byron *

Вы ошиблись: Венеция дожей
Это рядом. Но маски в прихожей
И плащи, и жезлы, и венцы
Вам сегодня придется оставить:
Вас я вздумала нынче прославить
Новогодние сорванцы.
Этот Фаустом, тот Дон Жуаном...
А какой-то еще с тимпаном
Козлоногую приволок.
И для них расступились стены,
Вдалеке завывали сирены
И, как купол, вспух потолок.
Ясно все: не ко мне, так к кому же?!
Не для вас здесь готовился ужин
И не вас собирались простить.
Хром последний, кашляет сухо.
Я надеюсь, нечистого духа
Вы не смели сюда ввести.
Только... ряженных ведь я боялась.
Мне всегда почему-то казалось,

* В мою пылкую юность —

Когда Георг Третий был королем...

Байрон (англ.).

Что какая-то лишняя тень
Среди них без лица и названья
Затесалась. Откроем собрание
В новогодний торжественный день.
Ту полночную Гофманиану
Разглашать я по свету не стану,
И других бы просила... Постой,
Ты как будто не значишься в списках,
В капуцинах, паяцах, лизисках —
Полосатой наряжен верстой,
Размалеванный пестро и грубо —
Ты — ровесник Мамврийского дуба,
Вековой собеседник луны.
Не обманут притворные стоны:
Ты железные пишешь законы, —
Хаммураби, ликурги, солоны
У тебя поучиться должны.
Существо это странного нрава,
Он не ждет, чтоб подагра и слава
Впопыхах усадили его
В юбилейные пышные кресла,
А несет по цветущему вереску,
По пустыням свое торжество.
И ни в чем не повинен: ни в этом,
Ни в другом, и ни в третьем. Поэтам
Вообще не пристали грехи.
Проплясать пред Ковчегом Завета,
Или сгинуть... да что там! про это
Лучше их рассказали стихи.

* * *

Крик: «Героя на авансцену!»
Не волнуйтесь, дылде на смену
Непременно выйдет сейчас...
Что ж вы все убегаете вместе,
Словно каждый нашел по невесте,
Оставляя с глазу на глаз
Меня в сумраке с этой рамой,
Из которой глядит тот самый
До сих пор не оплаканный час.
Это все наплывает не сразу.
Как одну музыкальную фразу,
Слышу несколько сбивчивых слов.
После... лестницы плоской ступени,
Вспышка газа и в отдалении
Ясный голос: «Я к смерти готов».

II

Ты сладострастней, ты телесней
Живых, блистательная тень.

Баратынский

Распахнулась атласная шубка...
Не сердись на меня, голубка,
Не тебя, а себя казню.
Видишь, там, за вьюгой крупчатой,
Театральные арапчата
Затевают опять возню.
Как парадно звенят полозья
И волочится полость козья.
Мимо, тени! Он там один.
На стене его тонкий профиль —
Гавриил или Мефистофель
Твой, красавица, паладин?
Ты сбежала ко мне с портрета,
И пустая рама до света
На стене тебя будет ждать —
Так пляши одна без партнера.
Я же роль античного хора
На себя согласна принять...

Ты в Россию пришла ниоткуда,
О, мое белокурое чудо,
Коломбина десятых годов!
Что глядишь ты так смутно и зорко? —

Петербургская кукла, актерка,
Ты, один из моих двойников.
К прочим титулам надо и этот
Приписать. О, подруга поэтов!
Я — наследница славы твоей.
Здесь под музыку дивного мэтра,
Ленинградского дикого ветра
Вижу танец придворных костей,

* * *

Оплавают венчальные свечи,
Под фатой поцелуйные плечи,
Храм гремит: «Голубица, гряди!..»
Горы пармских фиалок в апреле
И свиданье в Мальтийской Капелле,
Как проклятье в твоей груди.

* * *

Дом пестрей комедьянтской фуры, —
Облупившиеся амуры
Охраняют Венерин алтарь.
Спальню ты убрала, как беседку.
Деревенскую девку-соседку —
Не признает веселый скобарь.
И подсвечники золотые,
И на стенах лазурных святые —
Полукрадено это добро.

Вся в цветах, как «Весна» Боттичелли,
Ты друзей принимала в постели,
И томился дежурный Пьеро.

Твоего я не видела мужа,
Я, к стеклу прикидывая стужа
Или бой крепостных часов.
Ты не бойся, дома не мечу,
Выходи ко мне смело навстречу, —
Гороскоп твой давно готов.

III

«Падают Брянские, растут у Манташева.
Нет уже юноши, нет уже нашего».

В. Хлебников

Были святки кострами согреты.
И валились с мостов кареты,
И весь траурный город плыл
По неведомому назначенью
По Неве, иль против течения, —
Только прочь от своих могил.
В Летнем тонко пела флюгарка
И серебряный месяц ярко
Над серебряным веком плыл.

И всегда в тишине морозной,
Предвоенной, блудной и грозной,
Потаенный носился гул.
Но тогда он был слышен глухо,
Он почти не касался слуха
И в сугробах Невских тонул

* * *

Кто за полночь под окнами бродит,
На кого беспощадно наводит
Тусклый луч угловой фонарь —
Тот и видел, как стройная маска

На обратном «Пути из Дамаска»
Возвратилась домой не одна!
Уж на лестнице пахнет духами,
И гусарский корнет со стихами
И с бессмысленной смертью в груди
Позвонит, если смелости хватит,
Он тебе, он своей Травиате,
Поклониться пришел. Гляди.
Не в проклятых Мазурских болотах...
Не на синих Карпатских высотах...
Он на твой порог...
Поперек...
Да простит тебе Бог!

* * *

Это я — твоя старая совесть —
Разыскала сожженную повесть
И на край подоконника
В доме покойника
Положила и на цыпочках ушла.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Все в порядке; лежит поэма
И, как свойственно ей, молчит.
Ну, а вдруг как вырвется тема,
Кулаком в окно застучит?
И на зов этот издалека
Вдруг откликнется страшный звук —
Клокотание, стон и клекот...
И виденье скрещенных рук.

*Ночь
26 декабря 1940 г.
Ленинград*

РЕШКА
(*Intermezzo*)

В.Г. Гаршину

«Я воды Леты пью...»

Пушкин

Мои редактор был недоволен,
Клялся мне, что занят и болен,
Засекретил свой телефон...
Как же можно! три темы сразу!
Прочитав последнюю фразу,
Не понять, кто в кого влюблен.

Я сначала сдалась. Но снова
Выпадало за словом слово,
Музыкальный ящик гремел.
И над тем надбитым флаконом,
Языком прямым и зеленым,
Неизвестный мне яд горел.

А во сне все казалось, что это
Я пишу для кого-то либретто,
И отбоя от музыки нет.
А ведь сон — это тоже вещьца!
«Soft embalmer», Синяя птица.
Эльсинорских террас парাপет.

И сама я была не рада,
Этой адской арлекинады,
Издавека слышав вой.
Все надеялась я, что мимо
Пронесется, как хлопья дыма,
Сквозь таинственный сумрак хвой.

Не отбиться от рухляди пестрой!
Это старый чудит Калиостро
За мою к нему нелюбовь.
И мелькают летучие мыши,
И бегут горбуны по крыше,
И цыганочка лижет кровь.

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.

Но была для меня та тема,
Как раздавленная хризантема
На полу, когда гроб несут.
Между помнить и вспомнить, други,
Расстояние, как от Луги
До страны атласных баут.

Бес попутал в укладке рыться...
Ну, а все же может случиться,
Что во всем виновата я.
Я — тишайшая, я — простая,
— «Подорожник», «Белая стая» —
Оправдаться? Но как, друзья!?

Так и знай: обвинят в плагиате...
Разве я других виноватей?..
Правда, это в последний раз...
Я согласна на неудачу
И смущенье свое не прячу
Под укромный противогаз.

Та столетняя чаровница
Вдруг очнулась и веселиться
Захотела. Я ни при чем.
Кружевной роняет платочек,
Томно жмурится из-за строчек
И брюлловским манит плечом.

Я пила ее в капле каждой
И, бесовскою черной жаждой
Одержима, не знала, как
Мне разделаться с бесноватой.
Я грозила ей звездной палатой
И гнала на родной чердак,

В темноту, под Манфредовы ели,
И на берег, где мертвый Шелли
Прямо, в небо глядя, лежал,
И все жаворонки всего мира
Разрывали бездну эфира
И факел Георг держал,

Но она твердила упрямо:
«Я не та английская дама
И совсем не Клара Газюль,
Вовсе нет у меня родословной,
Кроме солнечной и баснословной,
И привел меня сам июль».

1941. Январь.

Ленинград

Переписано 12 апреля 1942 г.

в Ташкенте для И.В. Штока.

ЭПИЛОГ

Так под кровлей Фонтанного Дома,
Где вечерняя бродит истома
С фонарем и связкой ключей, —
Я аукалась с дальним эхом,
Неуместным тревожа смехом
Непробудную сонь вещей.

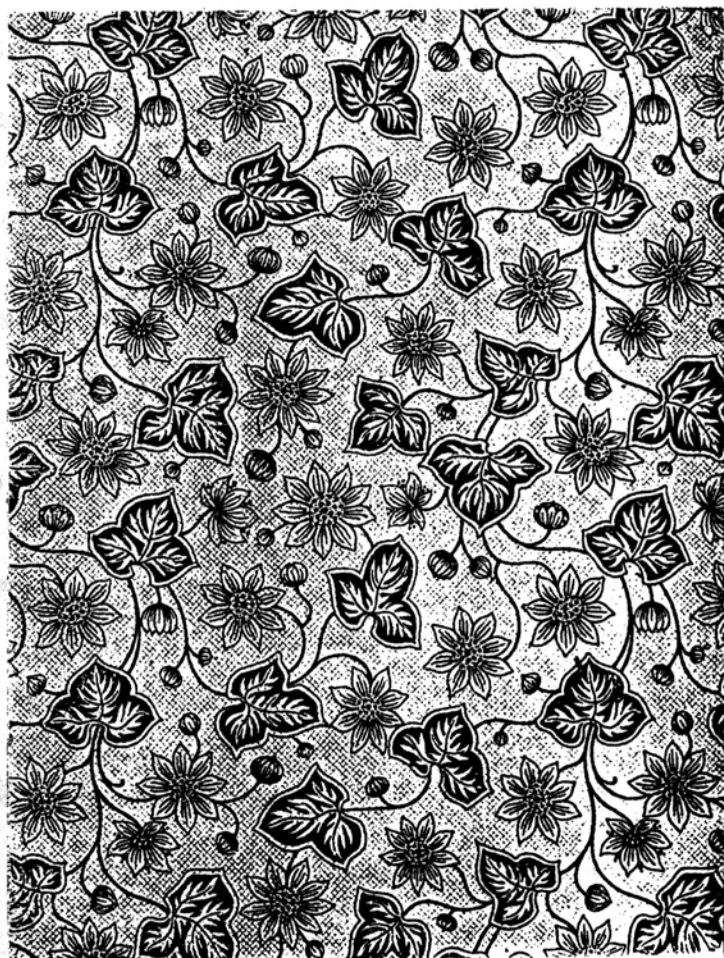
Я свидетель всего на свете,
На закате и на рассвете
Смотрит в комнату старый клен,
И, предвидя нашу разлуку,
Мне иссохшую, черную руку,
Как за помощью тянет он.

А земля под ногами горела
И такая звезда глядела
В мой, еще не брошенный дом,
И ждала условного звука...
Это где-то там — у Тобрука,
Это где-то здесь — за углом.

Ты мой грозный и мой последний,
Светлый слушатель темных бредней:
Упованье, прощенье, честь.

Предо мной ты горишь как пламя,
Надо мной ты стоишь как знамя
И целуешь меня как лесть.

Положи мне руку на темя,
Пусть теперь остановится время
На тобою данных часах.
И
И кукушка не закукует
В опаленных наших лесах.



Вместо предисловия:
 Она пришла ко мне в ночь с 26-го на 27-е
 1940, пришла, как вестницу еще одной
 отправки: "Ты в Ташкент пришла."
 Я не звала ее. Я даже не знала ее в тот
 колдовской и темный день моей последней
 ленинградской зимы.
 Предвещало ее предшествовало несколько
 мелких и незаметных фактов,
 которые я не решаюсь назвать событиями.
 В ту ночь я написала несколько кусков
 Т-ой части (1913-й год) и посвящение.
 Через несколько дней я отрывалась
 написала "Ташкент" (Интермедия), а в Ташкенте
 (в два приема) - Эпилог, ставший III-ей
 частью поэмы.
 Всю эту поэму я посвящаю памяти
 ее первых слушателей, погибших
 в Ленинграде во время осады.
 Их голоса я слышу теперь, когда я
 читаю вслух эту поэму и этот
 тайный хор стал для меня навсегда
 законом поэмы и ее оправданием.

8 апреля 1943.

Ташкент
 посласет, как продолжение цикла, а затем, что
 "Ah, distinctly I remember it"
 It was in the bleak December...
 "The Raven."

Поэма без героя.

"Tout le monde a raison." .

Rockefoucault.

"Deus conservat omnia."
Девиз в гербе на воротах дома,
Анны Ахматовой, в которой жила,
когда писала
поэму.

1940-1942.

Ленинград — Сталинград.

Часть первая.

Тысяча девятисот тринадцатый год.

De rider finitai
"Pia dell'aurog."

До Giovanni.

"Во мне еще как песня, или горе
Последняя зима перед войной."

"Белая Стая"

Посвящение.

А так как мне бумаги не хватило
 Я на твоём пишу гербовике.
 И вот тухлое слово проступает
 И, как снежинка на моей руке,
 Доверчиво и без упрёка тает.
 И темные ресницы Антикоз
 Вдруг подтались в тем зелёный дым
 И ветерком повеяло родным,
 Не море ли? — Нет, это только хвост
 Могильная и в накипающих тен
 Все ближе, ближе... Матче Фитовго... Шопен.

26 дек. 1940.

Фронтанный Дом.

Вступление.

Из года сорокового,
Как с башки на все гляжу.
Как будто прощалося снова
С тем, с кем давно простилось,
Как будто перекрестилось
И под темные своды схожу.

-<

x

x

I

"In my hot youth, when George the Third was King"
Byron.

Я зажег заветные свечи
И вдвоем с ко мне не пришедшим
Сорок первый встречаю год.

Но... Господняя сила с нами!

Рассветает устало пламя,
Именно, как отрава жжет.

Их всплески жуткой беготы,
Когда все воскресают бреды,
А таски все еще не бьют.

Нету лагеря моей тревоге,

Я, как тень, стою на пороге,

Стережу последний уют.

И в слышную звонку протяжный
И в чувствую холма влажный
Каменю, стыну, горю.

И, как будто припомнив что то,
 Повернувшись в пол оборота
 Тихим голосом говорю:

Вн ошиблись: Венеция дозрела,
 Это рядом, но маски в прихожей
 И плащи, и уезды и вены
 Вам сегодня придется оставить.
 Все я вздумала нынче прославить,
 Новогодние сорванцы.

Этот француз, тот для Жуаном,
 А какой то еще с титаном
 Казлоночную приволок.
 И для них расступились стены,
 Вдалеке завывли сирены
 И, как купол, вспух потолок.
 Ясно все: не ко мне так к кому же
 Не для них здеев готовились ужины
 И не их собирались простить.

Хром последний, кашляет сухо...

Я надеюсь негостю дуча
Вн не смели сюда ввести.

Я забыла ваши уроки,
Краснобай и изгнанные пророки,

Но меня не забыли вы.

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

x x x x

Топот... разгнанных ведь я боялась,
Мне всегда погасну то казалось,
Что кака то лишняя тень
Среди них без лица и названья
Затесалась. Откроем собрание
В новогодний торжественный день.

Ту полную Годманнаку
Разглашала по свету не стану,
И других бы просила...

Тостой, в списках,
 Ни, как будто, не знались в списках,
 В колдунах, звездочетах, лизисках —
 Половатою наряжен верстой,
 Размалеванный пестро и грубо —
 Ты — ровесник Мамврийского дуба,
 Вековой собеседник луны.
 Не обманут притворные стоны;
 Ты железные пишешь законы,
 Ламураби, Ликурги, Солоны
 У тебя поучиться должны.
 Существо это странного нрава.
 Он не уйдет, чтоб подагра и слеза
 В пятках усадили его
 В тобиакские пыльные кресла,
 А несет по цветущему вереску,
 По пустыням свое торжество.
 И ни в чем неповинен, ни в этом,
 Ни в другом, и ни в третьем. Поэт
 Вообще не пристали грехи.
 Кропаясь в пред Ковчегом Завета,

Или сгнать... да что там, — про это
лучше их рассказам стихи.

Крик: „Героя на авансцену!“
Не волнуйтесь, дыма на сцену.
Непременно выйдет сейчас —
И сплет о священной мести...
Тот же вы все убегаете вместе,
Славна каждый нашел по нивесте,
Оставил с глаза на глаз
Меня в сумраке с этой рамой,
Из которой глядит тот самый
До сих пор неоплаканный тас.

Молодого месяца шутки?! —
Или вразброд там кто то уснувший
Между пегкой и шкафом стоит.
Бледен лоб и глаза закрыты,
Значит хрупки могильные плиты,
Значит мала воска гранит
Вздор, вздор, вздор! — от такого вздора
Я седею сделатось скоро,
Или стану совсем дружи.

Что ты манишь меня рукою? —
За одну минуту покоя
Я посмертный отдам покой.

Это все наплывает не сразу
Как одну музыкальную сразу
Слышу несколько сбивчивых слов.
После... лестницы плоской ступен
Всякий раз и в отдалении
Ясный голос: „Я к смерти готов.“

X

X

X

II

"Ты сладострастней, ты телесней
 "живых, блистательней, тем".
 Баратынский.

Распахнулась атласная шубка...
 Не сердись на меня, голубка,
 Не тебя, а себя казню.
 Видишь, там за вьюгой круглой
 Театральные апартаменты
 Затевают опять возню.
 Как парадно звенят полозья
 И волокутся, помысь козья.
 Мимо, мимо! Он там обан.
 На стене его тонкий прожил.
 Гавриил, или Медвисторель
 Ты вот, красавица, палачин?
 Ты сбегала ко мне с портрета
 И пустая рама до света
 На стене тебя будет ждать —

Так пляши одна без партнера
 Я же роль античного хора
 На себя согласна принять.
 Ты в Россию пришла ниоткуда,
 О, мое белокурое чудо,
 Молодчина десятих годов,
 Это глядишь ты так смутно и зорко
 Петербургская кукла, актерка,
 Ты, один из моих двойников.
 И прощай титулам надо и этот
 Приписать. О подружка поэтов!
 Я — наследница славы твоей.
 Здесь под музыку дивного мэтра,
 Ленинградского дикого ветра
 Вижу танец придворных костей.
 • • •
 Оплывають вентиляционные свечи,
 Под драпкой поцелуйные плечи,
 Храбл гремит: «Голубица, уроды!
 Горн пармских дриалок в апреле
 И свиданье в Мальтийской капле
 Как прокатать в твоей груди.

Дом пестрей комедьянтской дурн,
 Облупившиеся амурн
 Охраняют Венера алтарь.
 Спальню ты убрала, как беседку
 Деревенскую деву — соседку
 Не признает веселый скобарь.
 И подсвечники золотые,
 И на стенах лазурных святые —
 Толукрадено это добро.
 Вся в цветах, как весна Ботигелли,
 Ты друзей принимала в постели
 И толмача дежурный Пьеро.

Твоего я не видела мужа
 Я, к стеклу приникавшая стужа,
 Или бой крепостных часов.
 Ты не бойся, дома не мёчу,
 Выходи ко мне смело навстречу;
 Гороскоп твой давно готов.

X

X

X

III

"Падают бранные, растут у Мангашица,
 Нет уже юноши, нет уже нашего."
 В. Хлебников.

Бные сватки кострами согреты
 И валялись с мостов кареты
 И весь траурный город плыл —
 По неведомому назначению,
 По Неве, иль против течения —
 Только прочь от своих могил.
 В Летнем тонко пела флюгарка
 И серебряный месяц ярко
 Над серебряным веком стыл.
 И всегда в духоте морозной,
 Предвоенной блудной и грозной
 Потасовки носился гул,
 Но тогда он был слышен тихо,
 Он почти не касался уха
 И в сурубах Невских тонул...

А сей час бы цоной скорее
 Намороновой галереи
 В ледяной таинственный сад,
 Где безмолвуют водопады,
 Где все девять мне будут рады,
 Как бываю ты когда то рад.

Там за островом, там за садом
 Разве мы не встретимся взглядом
 Не глядевших на казнь очей.
 Разве ты мне не скажешь снова
 Победившее
 СМЕРТЬ слово —

И разгадку жизни моей.

Музы.

Кто за полночь под окнами бродит,
 На кого беспощадно наводит
 Тусклый луг угловый френч —
 Тот и видел, как строится маска
 На обратном „Пути из Дамаска“
 Возвратилась домой не одна.

Уже на лестнице пахнет духами
 И гусарский корнет со стихами
 И бессмысленной смертью в груди
 Позвонит, если смелости хватит,
 Он тебе, он своей Травянке
 Поклонится, пришел. Гляди.

Ни в проклятых Мазурских
 болотах,
 Ни на синих Карпатских высотах...
 Он на твой порог...
 Поперек...

Да простит тебя Бог.

х х х х

Эпо́я — твоя старая совесть —
 Разыскала сожженную повесть
 И на край подоконника
 В доме покойника
 Положила и на ципочках ушла.

X

X

X

Послесловие.

Все в порядке; лежит поэма
 И, как свойственно ей, молчит.
 Ну, а вдруг как вырвется тема,
 Кулаком в окно заступит?
 И на зов этот издалека
 Вдруг откликнется страшилки
 звук —

Клокотание, стон и клекот...
 И виденье скрещенных рук.

x x x x x

Часть вторая.

Решка.
(Интермеццо).

... Я в один летитъ ю.
Мне доктором запрещена утренняя
„Дома в Коломне.“

Вл. Г. Гаршину.

I

Мой редактор был недоволен,
 Жаловался мне, что занят и болен,
 Засекретил свой теледзон:
 Как же так можно! — три темн сразу...
 Достигав последнюю фразу
 Не понять кто в кого влюблен.

II

Кто, затем и когда встречался,
 Кто погиб и кто цел остался
 И кто автор и кто герой.
 И к чему нынче сегодня эти
 Рассуждения о поэте
 И каких то призраков рой.

III

Я сказала сдалась, но снова
 Выпадало за словом слово,
 Музыкальный лирик гремел.

И над тем надбитым флаконом
Языком прямым и зеленым
Неизвестный мне яд горел.

IV

А во сне все казалось, что это
Я пишу для кого то либретто
И отбой от музыки нет.
А ведь сон-это тоже вещь,
"Дождь ствальной". Синяя птица,
Засинорских терасс паряет.

V

И сама я была не рада
Этой адской арлекинад.
Издайка заслышав вой.
Все надеялась я, что мимо
Пронесется, как хлопок дыма
Сквозь таинственный сумрак мой.

Питтс: "Ода к Сну."

VI

Не отбиться от рухляди пестрой,
 Это старый шутит Каллиостро
 За мою к нему нелюбовь.

И мелькают летучие мыши,
 И бегут горбуны по крыше,
 И цыганочка лижет кровь.

VII

Карнавальной полкотьбу римской
 И не пахнет, напев Херувимской
 За высоким окном дрожит.
 Вдверб мою никто не стучится.
 Только зеркало зеркалу снится,
 Тишина тишину сторожит.

VIII

Но была для меня та тема,
 Как раздавленная хризантема
 На полу когда гроб несут.

Между — помнишь и исполнишь, друг,
 Расстояние, как от Луны
 До стран аспланых баут.

IX

Бес попутая в укладке рыться...
 Ну, а все же может случиться,
 Что во всем виновата я.
 Я — тишайшая, я — проста.
 "Подорожник", "Белая Стая",
 Оправдаться, но как, друзья?!

X

Так и знай обвинят в плагиате,
 Разве я других виноватей,
 Правда, это в последний раз.
 Я согласна на неудачу
 И смущенье свое не прячу
 Под укропный противогаз.

XI

Но сознаюсь, что применила
 Симпатические турниры,
 Это зеркальным письмом пишу

Что другой мне дороги нету,
 Тудом я набрела на эту
 И расстаться с ней не спешу.

XII

Ана столетняя гаровница
 Вдруг отступая и веселится
 Заветела. Я ни при чем.
 Кружевную роняет платочек,
 Полно жемурится из за строчек
 И брюловским манит плечом.

XIII

Я пила ее в капле каждой,
 И бесовскою герной усаждою
 Одержима, не знала как
 Мне разделаться с бесноватой,
 Я грозила ей Звездной Палатой
 И пила на родной гердак.

XIV

Из темноты, под Мандридовыми
 И на берег, где мертвый Шелли
 Прям в небо глядя лежал.

И все ужасовки всего мира
 Разрывали бездну эмира
 И дракея Теорге^д держала.

XV

Но она твердила упрямо:
 Я не та английская дама
 И совсем не Клара Газуль.
 Во все нет у меня родословной
 Кроме сонетной и баснословной
 И привел меня сам Цюль.

XVI

А твоя двусмысленной славе
 Двадцать лет лежавшей в канаве
 Я еще не так послушу.
 Мы с тобой еще попируем
 И в царском моем подвале
 Злуту поможь твою нагрису.

1941. Январь (3^х 5^х).

x

x

Флорд Байрон.

Часть третья.

Эпилог:

"I suppose all sorts of dreadful
things will happen to us." .

Hemingway.

Городу и Другу.

Так под кровлей ~~фаталистического~~ Дома,
 Где ветерная бродит истома
 Стронарем и свзкой клнтей —
 Я ауканаб с дальним эхом,
 Меу местным смущая смехом
 Непробудную сонъ вецей.
 Где свидетель всего на свете
 На закате и на рассвете
 Смотрит в колыну старий клн
 И предвидя нашу разлуку
 Мне иссохшую герную руку,
 Как за поможбу тннет он.
 А земля под ногой горела
 И такаа звезда глгдела,
 Из мой, еща не брошеный дом
 И чедала условного звука...
 Это где-то там, у Мобруки,
 Это где-то здесь — за углом.

Пти мой грозный и мой последний,
 Светлый слушатель темный, бредный,
 Чужбанье, прощенье, гость!

И целуешь меня, как ластя
 Положи мне руку на тело,
 Пусть теперь остановится время
 На тобою данных часах.
 Нас несчастье не минует
 И кукушка не закукует
 В оловянных наших лесах.

А не ставший мой мой мой,
 Пти гранитный крошечный мой
 Поблудил, помертвел, затих.
 Разлучение наше мимолетно,
 А с тобою неразлучен.
 Тень моя на стенах твоих,
 Отраженное мое в каналах.

Звук шагов в Эрмитажных залах
 И на гудящих сводах мостов
 И на старом Коляковом поле,
 Где моча плакала на воле
 В таинстве новых твоих крестов.
 Мне казалось со мной ты неладно,
 Тщны, что там погибать осталось
 В блеске шпильей, в отблеске вод.
 Не дождались желанных вестниц,
 Над тобой лишь твоих прелестниц,
 Бельих ножек хоробод.
 А веселое слово — дома
 Никому теперь незнакомо,
 Все в гущее глядит око.
 Кто в Тамксинге, кто в Нью-Йорке
 И изгнание в воздух горбкий,
 Как отравленное вино.

• • • • •
 Все в ней какой-то любоватвейший лиризм,
 Когда в трюке мутится рыбка

Я от злой погони спасася.
 И над Ладогой и над лесом,
 словно та одержимая бесом,
 как на бревне ногой несася,
 а за мною тайной сверкала
 и назвавши себя — „Седьмая“
 на неслыханный мгалася мир,
 притворившись ноткой тетрадки,
 знаменитая ленинградка
 возвращалася в родной мир.

оконч. 18 авг. 1942.

в гор. Ташкенте.

запис. 23-24 янв. 1943.



1913 ГОД,
ИЛИ
ПОЭМА БЕЗ ГЕРОЯ
ТРИПТИХ

1940 — 1945

Сочинение
Анны Ахматовой

Ленинград
1946

Deus conservat omnia
(Бог сохраняет все)

Девиз в гербе на воротах дома,
в котором я жила,
когда писала поэму

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Она пришла ко мне в ночь на 27 Декабря 1940 г., прислав, как вестника, еще осенью один небольшой отрывок (про актерку).

Я не звала ее. Я даже не ждала ее в тот холодный и темный день моей последней ленинградской зимы.

Ее появлению предшествовало несколько мелких и незначительных фактов, которые я не решаюсь назвать событиями («Бес попутал в укладке рыться»).

В ту ночь я написала два куска первой части («1913») и «Посвящение». В начале января я почти неожиданно для себя написала «Решку», а в Ташкенте (в два приема) — «Эпилог», ставший третьей частью поэмы, и сделала несколько существенных вставок в обе первые части⁺.

Я посвящаю поэму памяти ее первых слушателей — моих друзей и сограждан, погибших в Ленинграде во время осады.

Их голоса я слышу и вспоминаю их отзывы теперь, когда читаю поэму вслух, и этот тайный хор стал для меня навсегда оправданием этой вещи.

⁺ Работу над поэмой я продолжала и после возвращения в Ленинград (т.е. 1 Июня 1944).

Все это ни в какой мере не отменяет первоначальные (неуказанные) посвящения, которые продолжают жить в ней своей жизнью.

8 Апреля 1943 года
Ташкент

Анна Ахматова



До меня часто доходят слухи о превратных и нелепых толкованиях «Поэмы без героя». И кто-то даже советует мне сделать поэму более понятной.

Я воздержусь от этого.

Никаких третьих, седьмых и двадцать девярых смыслов поэма не содержит.

Ни изменять, ни объяснять ее я не буду.

«Еже писахъ — писахъ».

Ноябрь 1944
Ленинград



ПЕРВОЕ ПОСВЯЩЕНИЕ

Памяти Вс. Гав. Князева

А так как мне бумаги не хватило,
я на твоём пишу черновике.
И вот чужое слово проступает
и, как тогда снежинка на руке,
доверчиво и без упрёка тает.
И темные ресницы Антиноя
вдруг поднялись — и там зелёный дым,
и ветерком повеяло родным...
Не море ли? — Нет, это только хвоя
могильная и в накипающих пен
Все ближе, ближе... *Marche funèbre...*
Шопен.

26 Декабря 1940
(ночь)
Фонтанный Дом

ВТОРОЕ ПОСВЯЩЕНИЕ

О. Судейкиной

Ты ли, Путаница-Психея
 Черно-белым веером вея,
 Наклоняешься надо мной.
Хочешь мне сказать по секрету,
 Что уже миновала Лету
 И иною дышишь весной.
Не диктуй мне, сама я слышу:
 Теплый ливень уперся в крышу,
 Шепоточек слышу в плюще.
Кто-то маленький жить собрался,
 Зеленел, пушился, старался
 Завтра в новом блеснуть плаще.
Сплю — она одна надо мною.
 Ту, что люди зовут весною,
 Одиночеством я зову.
Сплю. — Мне снится молодость наша,
 Та, ЕГО миновавшая чаша,
 Я ее тебе наяву,
Если хочешь, отдам на память,
 Словно в глине чистое пламя
 Иль подснежник в могильном рву.

☆ ☆ ☆

25 Мая 1945 года

ВСТУПЛЕНИЕ

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

1941 год. Август.
(Осажденный Ленинград)



ЧАСТЬ ПЕРВАЯ
1913 ГОД

Di rider finirai
Pria dell' aurora
«*Don Giovanni*»

I

In my hot youth — when George the
Third was King

Byron. Don Giovanni.

*Новогодний вечер. К автору, вместо того, кого ждали приходят
тени прошлого — под видом ряженных. Маскарад. Поэт. Призрак*

Я зажгла заветные свечи,
Чтобы этот светился вечер,
И вдвоем с ко мне не пришедшим
Сорок первый встречаю год.
Но...

Господняя сила с нами!
В хрустале утонуло пламя,
«И вино, как отрава, жжет»⁺
Это всплески жесткой беседы,
Когда все воскресают бреды
А часы все еще не бьют...
Нету меры моей тревоге,
Я, как тень, стою на пороге,
Стерегу последний уют.
И я слышу звонок протяжный,
И я чувствую холод влажный,
Каменею, стыну, горю...

⁺ Отчего мои пальцы словно в крови
И вино, как отрава, жжет («Новогодняя баллада»).

И, как будто припомнив что-то,
 Повернувшись вполоборота,
 Тихим голосом говорю:
«Вы ошиблись: Венеция дождей —
Это рядом. Но маски в прихожей
И плащи, и жезлы, и венцы
 Вам сегодня придется оставить.
Вас я вздумала нынче прославить,
 Новогодние сорванцы!
 Этот Фаустом, тот Дон-Жуаном,
 А еще какой-то с тимпаном
 Козлоногую приволок.
И для них расступились стены,
Вспыхнул свет, завывли сирены,
 И, как купол, вспух потолок.
 Что мне Гамлетовы подвязки
 Что мне поступь Железной Маски!
 Я сама пожелезней тех...
И чья очередь испугаться,
Отшатнуться, отпрянуть, сдаться
 И замаливать давний грех!..
Ясно все: не ко мне, так к кому же? +
Не для них здесь готовился ужин,
И не их собирались простить.
 Вежлив, прячет что-то под ухо
 Тот, что хром и кашляет сухо...
 Я надеюсь нечистого духа
 Вы не смели сюда ввести!..
Веселиться — так веселиться,
Ну, а как же могло случиться,

+ Три «к» выражают замешательство автора.

Что одна я средь всех жива...
Завтра утро меня разбудит,
И в лицо мне смеяться будет
Законочная синева.



(Звук шагов тех, которых нету,
По сияющему паркету
И сигары синий дымок.
И во всех зеркалах отразился
Человек, что не появился
И проникнуть сюда не мог.

Он не лучше других и не хуже,
Но не веет Летейской стужей,
И в руке его теплота.
Гость из Будущего! — Неужели,
Не пройдет и четыре недели —
Мне подарит его темнота.)

И мне страшно: войду сама я,
Шаль турецкую не снимая,
Улыбнусь всем и замолчу.
С той, какою была когда-то,
До долины Иосафата⁺
Снова встретиться не хочу.

Я забыла ваши уроки,
Краснобаи и лжепророки,
Но меня не забыли вы.

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

⁺ Долина Иосафата — предполагаемое место Страшного Суда.



С детства ряженных я боялась:

Мне всегда почему-то казалось,

Что какая-то лишняя тень

Среди них без лица и названья

Затесалась...

Откроем собрание

В новогодний торжественный день!

Но полночную Гофманиану

Разглашать я по свету не стану

И других бы просила...

Постой,

Ты как будто, не значишься в списках

В калиостах, магах, лизисках¹ —

Полосатой наряжен верстой,

Размалеванный пестро и грубо —

Ты... ровесник Мамврийского Дуба,

Вековой собеседник луны.

Не обманут притворные стоны,

Ты железные пишешь законы,

Хаммураби, ликурги, солоны

У тебя поучиться должны.

Существо это странного нрава.

Он не ждет, чтоб подагра и слава

Впопыхах усадили его

В юбилейные пышные кресла,

А несет по цветущему вереску,

По пустыням свое торжество.

И ни в чем не повинен: ни в этом,

Ни в другом и ни в третьем... Поэтам,

Вообще, не пристали грехи.

Проплясать пред Ковчегом Завета,
Или сгннуть...

Да что там! Про это
Лучше их рассказали стихи.

Крик петуший нам только снится,
Ночь бездонна и длится, длится, —
Петербургская чертовня.

В узких окнах звезды не видно,
И удушлива, пряна, бесстыдна
Маскарадная болтовня...²

Крик:

«— Героя на авансцену!»
Не волнуйтесь, дылде на смену
Непременно выйдет сейчас
И споет о священной мести...

Что ж вы все убегаете вместе,
Словно каждый нашел по невесте,
Оставляя с глазу на глаз
Меня в сумраке с этой рамой,
Из которою глядит тот самый,
До сих пор не оплаканный час.

[Это все наплывает не сразу.
Как одну музыкальную фразу,
Слышу несколько сбивчивых слов...
После лестницы плоской ступени,
Вспышки газа, и в отдаленьи
Ясный голос: «Я к смерти готов».]

Смерти нет — это всем известно,
Повторять это стало пресно,
А что есть — пусть расскажут мне.

Кто стучится! — Ведь всех впустили.

 Это вы, мой последний, или
То, что вдруг мелькнуло в окне.



Шутки ль месяца молодого,
 Или вправду там кто-то снова
 Между печкой и шкафом стоит.
Бледен лоб, и глаза закрыты...
 Значит, хрупки могильные плиты,
 Значит, мягче воска гранит...
Вздор, вздор, вздор! — От такого вздора
Я седую сделаюсь скоро
Или стану совсем другой.
 Что ты манишь меня рукою!..

.....

ЗА ОДНУ МИНУТУ ПОКОЯ
Я ПОСМЕРТНЫЙ ОТДАМ ПОКОЙ.



II

Ты сладострастней, ты телесней
Живых, блистательная тень!

Баратынский

С портрета сходит героиня. Автор говорит с ней и о ней.

Полночь

Распахнулась атласная шубка!

.....

«Не сердись на меня, голубка,

Не тебя, а себя казню.

Все равно, подходит расплата,

Видишь, там, за вьюгой крупчатой,

Театральные арапчата

Затевают опять возню.

А вокруг старый город Питер, —

(Что народу бока повьтер,

Как тогда народ говорил).

В гривах, в сбруях, в мучных обозах,

В размалеванных чайных розах

И под тучей вороньих крыл.

Но летит, улыбаясь мнимо,

Осиянна, непостижима

Над Маринскою сценой ргіта

И острит опоздавший сноб,

Звук оркестра, как с того света, —

Не предчувствием ли рассвета

По рядам пробежал озноб.



Как парадно звенят полозья
И волочится полость козья...
Мимо, тени! — Он там один.
На стене его тонкий профиль.
Гавриил или Мефистофель
Твой, красавица, паладин.

.....
И моим поведано словом,
Как вы были в пространстве новом,
Как вне времени были вы, —
И в каких хрусталях полярных,
И в каких сияньях янтарных
Там у берега Леты — Невы.

Ты сбежала сюда с портрета
И пустая рама до света
На стене тебя будет ждать.
Так пляши одна без партнера.
Я же роль античного хора
На себя согласна принять.
(Может быть, мне было б приятно
Вмять тебя в полотно обратно,
Если бы не такая ночь,
Когда нужно платить по счету...
А дурманящую дремоту
Мне трудней, чем смерть, превозмочь.)



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

Что глядишь ты так смутно и зорко,
 Петербургская кукла, актерка,
 Ты — один из моих двойников.
К прочим титулам надо и этот
Приписать. О, подруга поэтов,
 Я наследница славы твоей.
 Здесь под музыку дивного мэтра,
 Ленинградского дикого ветра
 Видю танец придворных костей...

Оплавают венчальные свечи,
Под фатой поцелуйные плечи,
Храм гремит: «Голубица, гряди!»
 Горы пармских фиалок в апреле —
 И свиданье в Мальтийской Капелле,
 Как проклятье в твоей груди.



Дом пестрей комедьянтской фуры —
 Облупившиеся амурсы
Охраняют Венерин алтарь.
 Спальню ты убрала, как беседку,
 Деревенскую девку-соседку
Не узнает веселый скобарь³.

И подсвечники золотые,
И на стенах лазурных святые —
Полукрадено это добро...
Вся в цветах, как «Весна» Боттичелли.
Ты друзей принимала в постели,
И томился дежурный Пьеро.

Твоего я не видела мужа,
Я, к стеклу прикидывая стужа
Или бой крепостных часов,
Ты не бойся! — дома не мечу.
Выходи ко мне смело навстречу
Гороскоп твой давно готов...»



III

То был последний год...

М. Л.

*Петербург в 1913. Лирическое отступление: «Воспоминания
в Царском Селе». Развязка.*

Были святки кострами согреты,
И валились с мостов кареты,
И весь траурный город плыл
По неведомому назначенью,
По Неве иль против течения, —
Только прочь от своих могил.
На Галерной чернела арка,
В Летнем тонко пела флюгарка
И серебряный месяц ярко
Над серебряным веком стыл,
Оттого, что по всем дорогам,
Оттого, что ко всем порогам
Приближалась медленно тень —
Становилось темно в гостиной,
Жар не шел из пасти каминной
И в кувшинах вяла сирень.
И всегда в духоте морозной,
Предвоенной блудной и грозной,
Непонятный таился гул...
Но тогда он был слышен глухо,
Он почти не касался слуха
И в сугробах невских тонул.



Уж на лестнице пахнет духами,
И драгунский корнет со стихами
И с бессмысленной смертью в груди
Позвонит, если смелости хватит...
Он тебе —
 он своей Травиате
Поклониться пришел.
 Гляди:
Не в проклятых Мазурских болотах,
Не на синих Карпатских высотах,
Он — на твой порог
Поперек...
Да простит тебя Бог!



Это я — твоя старая совесть,
разыскала сожженную повесть
и на край подоконника
в доме покойника
положила —
 и на дыпочках ушла...



ПОСЛЕСЛОВИЕ

Все в порядке: лежит поэма
И, как свойственно ей, молчит.
Ну а вдруг как вырвется тема,
Кулаком в окно застучит —
И на зов этот издалека
Вдруг откликнется страшный звук —
Клокотание, стон и клекот,
И виденье скрещенных рук...



ЧАСТЬ ВТОРАЯ

РЕШКА

Я воды Леты пью,
Мне доктором запрещена унылость.

Домик в Коломне

Пушкин

*Место действия — то же. Время — Январь 1941. Автор
говорит о поэме 1913 год и о многом другом.*

I

Мой редактор был недоволен,
Клялся мне, что занят и болен,
Засекретил свой телефон.
Как же можно — три темы сразу!
Дочитав последнюю фразу,
Не поймешь, кто в кого влюблен,

II

Кто, когда и зачем встречался,
Кто погиб и кто жив остался,
И кто автор и кто герой —
И к чему нам сегодня эти
Рассуждения о поэте
И каких-то призраков рой.

III

Я сначала сдалась, но снова
Выпадало за словом слово,
Музыкальный ящик гремел,

И над тем надбитым флаконом
Языком прямым и зеленым
Неизвестный мне яд горел.

IV

А во сне все казалось, что это
Я пишу для кого-то либретто,
И отбоя от музыки нет.
А ведь сон — это тоже вещьца,
Soft embalmer ⁴, Синяя Птица,
Эльсинорских террас парает.

V

И сама я была не рада,
Этой адской арлекинады
Издавека заслышав вой.
Все надеялась я, что мимо
Пронесется, как хлопья дыма,
Сквозь таинственный сумрак хвой.

VI

Не отбиться от рухляди пестрой,
Это старый чудит Калиостро
За мою к нему нелюбовь.
И мелькают летучие мыши,
И бегут горбуны по крыше,
И цыганочка лижет кровь ⁻⁾.

⁻⁾ «У цыган» Н. Гумилева:

«Девушка, смеясь, с полосы кремневой
Узким язычком слизывает кровь».

VII

Карнавальной полночью римской
И не пахнет. Напев Херувимской
У ампирных церквей дрожит.
В дверь мою никто не стучится,
Только зеркало зеркалу снится,
Тишина тишину сторожит.

VIII

Но была для меня та тема,
Как раздавленная хризантема
На полу, когда гроб несут,
Между помнить и вспомнить, други,
Расстояние, как от Луги
До страны атласных баут⁵.

IX

Бес попутал в укладке рытться...
Ну, а все же может случиться,
Что во всем виновата я.
Я — тишайшая, я — простая,
«Подорожник», «Белая стая»...
Оправдаться... но как, друзья!

X

Так и знай; обвинят в плагиате...
Разве я других виноватей,
Впрочем, это в последний раз.
Я согласна на неудачу
И смущенье свое не прячу,
Чем как будто смущаю вас.

XI

Но сознаюсь, что применила
Симпатические чернила
И зеркальным письмом пишу,
Что другой дороги мне нету —
Чудом я набрела на эту
И расстаться с ней не спешу.

XII

Та столетняя чаровница ⁶
Вдруг очнулась и веселиться
Захотела. Я ни при чем.
Кружевной роняет платочек,
Томно жмурится из-под строчек
И брюлловским манит плечом.

XIII

Я пила ее в капле каждой
И, бесовскою черной жаждой
Одержима, не знала, как
Мне разделаться с бесноватой:
Я грозила ей Эвездной Палатой
И гнала на родной чердак, —

XIV

В темноту под Манфредовы ели
И на берег, где мертвый Шелли,
Прямо в небо глядя, лежал, —
И все жаворонки всего мира ⁷
Разрывали бездну эфира —
И факел Георг держал ⁸.

XV

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.

XVI

А твоей двусмысленной славе,
Двадцать лет лежавшей в канаве,
Я еще не так послужу.
Мы еще с тобой попируем,
И я царским моим поцелуем
Злую полночь твою награжу.



3—5 Января 1941 года
Фонтанный Дом

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

ЭПИЛОГ

I suppose, all sorts of dreadful
things will happen to us.

Hemingway ⁺

⁺ Я уверена, что с нами случится
все самое ужасное. Хемингуэй (англ.).

Моему городу

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;
Где свидетель всего на свете
На закате и на рассвете
Смотрит в комнату старый клен
И, предвидя нашу разлуку,
Мне иссохшую черную руку,
Как за помощью, тянет он.
А земля под ногой гудела,
И такая звезда глядела
В мой еще не брошенный дом,
И ждала условного звука...
Это где-то там — у Тобрука,
Это где-то здесь за углом.

(Ты не первый и не последний
Темный слушатель светлых бредней,
Мне какую готовишь месть.
Ты не выпьешь, только пригубишь
Эту горечь из самой глубины —

Этой вечной разлуки весть
Не клади мне руку на темя —
Пусть оно остановится, время,
На тобою данных часах.
Нас несчастье не минует,
И кукушка не закукует
В опаленных наших лесах...)

А не ставший моей могилой,
Ты, гранитный, крошечный, милый,
Побледнел, помертвел, затих.
Разлучение наше мнимо:
Я с тобою неразлучима,
Тень моя на стенах твоих,
Отражение мое в каналах,
Звук шагов в Эрмитажных залах
И на гулких сводах мостов
И на старом Волковом Поле,
Где могу я плакать на воле
В чаще новых твоих крестов.
Мне казалось, за мной ты гнался,
Ты, что там погибать остался
В блеске шпилей, в отблеске вод.
Не дождался желанных вестниц...
Над тобой — лишь твоих прелестниц,
Белых ноченок хоровод.



А веселое слово — дома —
Никому теперь не знакомо,
Все в чужое глядят окно.
Кто в Ташкенте, кто в Нью-Йорке,

И изгнания воздух горький,
Как отравленное вино.



Все вы мной любоваться могли бы,
Когда в брюхе летучей рыбы
Я от злой погони спаслась,
И над Ладогой и над лесом,
Словно та, одержимая бесом,
Как на Брокен ночной неслась⁺.

И уже предо мною прямо
Леденела и стыла Кама
И Quo vadis?⁹ — кто-то сказал,
Но не дал шевельнуть устами,
Как тоннелями и мостами
Загремел сумасшедший Урал.
От того, что сделалось прахом,
Обуянная смертным страхом
И отмищения зная срок,
Опустивши глаза сухие
И ломая руки, Россия
Предо мною шла на Восток.

Окончено в Ташкенте
18 августа 1942 г.

⁺ Первоначальное окончание поэмы:

А за мною, тайной сверкая
И назвавши себя «Седьмая»¹⁰,
На несслыханный мчалась пир,
Притворившись нотной тетрадкой,
Знаменитая ленинградка,
Возвращалась в родной эфир.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Лизиска — псевдоним императрицы Мессалины в римских публичных домах.

² По совершенно непроверенным слухам в рукописи за этим стихом следовала следующая строфа:

«Уверяю, это не ново...
Вы дитя, синьор Казанова...»
«На Исакиевской ровно шесть...»
«Как-нибудь побредем по мраку,
Мы отсюда еще в «Собаку»...
Вы отсюда куда?» — «Бог весть!»

³ «Скобарь» — обидное прозвище псковичей.

⁴ Soft embalmer — нежный целитель. См. сонет Китса (To the Sleep) («К сну»). О soft embalmer of the still midnight (О, нежный целитель тихой полночи).

⁵ Баута — венецианская полумаска.

⁶ Столетняя чаровница — романтическая поэма, вроде «Беппо» Байрона.

⁷ Жаворонки — знаменитое стихотворение Шелли «To a Skylark» («К жаворонку»).

Hail to thee, blithe spirit! *
Bird thou never wert,
That from heaven, or near it...

⁸ Георг — лорд Байрон.

⁹ «Quo vadis?» — куда идешь?

¹⁰ «Седьмая» — симфония Шостаковича.

* Слава тебе, Веселый дух,
Птицей ты никогда не был,
Что с небес или возле них.

ПОЭМА БЕЗ ГЕРОЯ
ТРИПТИХ

Сочинение
Анны Ахматовой



Ленинград — Ташкент — Москва
1956

Deus conservat omnia

(Девиз в гербе на воротах дома,
в котором я жила,
когда писала поэму)

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Она пришла ко мне в ночь на 27 декабря 1940 г., прислав, как вестника, еще осенью один небольшой отрывок.

Я не звала ее. Я даже не ждала ее в тот холодный и темный день моей последней ленинградской зимы.

Ее появлению предшествовало несколько мелких и незначительных фактов, которые я не решаюсь назвать событиями.

В ту ночь я написала два куска первой части («1913») и «Посвящение». В начале января я почти неожиданно для себя написала «Решку», а в Ташкенте (в два приема) — «Эпилог», ставший третьей частью поэмы, и сделала несколько существенных вставок в обе первые части. (Работу над поэмой я продолжала и после возвращения в Ленинград, т. е. 1 июня 1944 г.).

Я посвящаю эту поэму памяти ее первых слушателей — моих друзей и сограждан, погибших в Ленинграде во время осады.

Их голоса я слышу и вспоминаю их отзывы теперь, когда читаю поэму вслух, и этот тайный хор стал для меня навсегда оправданием этой вещи.

8 апреля 1943

Ташкент

До меня часто доходят слухи о превратных и нелепых толкованиях «Поэмы без героя». И кто-то даже советует мне сделать поэму более понятной.

Я воздержусь от этого.

Никаких третьих, седьмых и двадцать девятых смыслов поэма не содержит.

Ни изменять, ни объяснять ее я не буду¹.

«Еже писахъ — писахъ».

Ноябрь 1944 г.

Ленинград

ПЕРВОЕ ПОСВЯЩЕНИЕ

Памяти
Вс. Кн-ва

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

Нет, это только хвоя
могильная, и в накипаньи пен
все ближе, ближе...

Marche funèbre...

Шопен...

26 декабря 1940 г.
(ночь)
Фонтанный Дом

ВТОРОЕ ПОСВЯЩЕНИЕ

О.А. Глебовой-Судейкиной

Ты ли, Путаница-Психея,
Черно-белым веером вея,
Наклоняешься надо мной.
Хочешь мне сказать по секрету,
Что уже миновала Лету
И иною дышишь весной.
Не диктуй мне, сама я слышу:
Теплый ливень уперся в крышу,
Шепоточек слышу в плюще.
Кто-то маленький жить собрался,
Зеленел, пушился, старался
Завтра в новом блеснуть плаще.
Сплю —
она одна надо мною.
Ту, что люди зовут весною,
Одиночеством я зову.
Сплю —
мне снится молодость наша,
Та, ЕГО миновавшая чаша,
Я ее тебе наяву,
Если хочешь, отдам на память,
Словно в глине чистое пламя
Иль подснежник в могильном рву.

25 мая 1945 г.
Шереметевский Дом



ЧАСТЬ ПЕРВАЯ
ТЫСЯЧА ДЕВЯТЬСОТ ТРИНАДЦАТЫЙ ГОД
ПЕТЕРБУРГСКАЯ ПОВЕСТЬ



Di rider finirai
Pria dell' aurora.
Don Giovanni

ВСТУПЛЕНИЕ

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

1941 год — Август
(Осажденный Ленинград)

I

In my hot youth — when
George The Third was King.

Byron

*Новогодний вечер. К автору, вместо того, кого ждали, приходят тени прошлого — под видом ряженных. (Лирическое отступление).
Маскарад. Поэт. Призрак.*

Я зажгла заветные свечи,
Чтобы этот светился вечер,
И вдвоем с ко мне не пришедшим
Сорок первый встречаю год.
Но...
Господняя сила с нами!
В хрустале утонуло пламя,
«И вино, как отрава, жжет» —
Это всплески жестокой беседы,
Когда все воскресают бреды,
А часы все еще не бьют...
Нету меры моей тревоге,
Я, как тень, стою на пороге,
Стерегу последний уют.
И я слышу звонок протяжный,
И я чувствую холод влажный,
Каменею, стыну, горю...

—) Отчего мои пальцы словно в крови
И вино, как отрава, жжет
(«Новогодняя баллада»).

И, как будто припомнив что-то,
Повернувшись вполоборота,
Тихим голосом говорю:
«Вы ошиблись: Венеция дождей —
Это рядом...

Но маски в прихожей,
И плащи, и жезлы, и венцы
Вам придется сегодня оставить.
Вас я вздумала нынче прославить,
Новогодние сорванцы!
Этот Фаустом, тот Дон Жуаном,
А какой-то еще с тимпаном
Козлоногую приволок.

И для них расступились стены,
Вспыхнул свет, завывали сирены,
И, как купол, вспух потолок.
Что мне Гамлетовы подвязки!
Что мне поступь Железной Маски!
Я сама пожелезней тех...

И чья очередь испугаться,
Отшатнуться, отпрянуть, сдаться
И замаливать давний грех?!
Ясно все:

Не ко мне, так к кому же! —
Не для них здесь готовился ужин,
И не им со мной по пути,
Прячет что-то под фалдой фрака
Тот, кто хром и любезен.

Однако,
Я надеюсь, Владыку Мрака
Вы не смели сюда ввести?

—) Три «к» выражают замешательство автора.

* * *

Веселиться — так веселиться!
Только как же могло случиться,
 Что одна я из всех жива!
Завтра утро меня разбудит,
 И в лицо мне смеяться будет
 Закононая синева.
 Но мне страшно: войду сама я,
 Шаль турецкую не снимая,
 Улыбнусь всем и замолчу.
 С той, какую была когда-то,
До долины Иосафата —¹⁾
 Снова встретиться не хочу.

* * *

Я забыла ваши уроки,
 Краснобай и лжепророки,
Но меня не забыли вы.
 Как в прошедшем грядущее зреет,
 Так в грядущем прошлое тлеет —
Странный праздник мертвой листвы.

¹⁾ Долина Иосафата — предполагаемое место Страшного Суда.

Ты...

ровесник Мамврийского дуба,

Вековой собеседник луны.

Не обманут притворные стоны,

Ты железные пишешь законы,

Хаммураби, ликурги, солоны

У тебя поучиться должны.

Существо это странного нрава.

Он не ждет, чтоб подагра и слава

Впопыхах усадили его

В юбилейные пышные кресла,

А несет по цветущему вереску,

По пустыням свое торжество.

И ни в чем не повинен: ни в этом,

Ни в другом и ни в третьем...

Поэтам

Вообще не пристали грехи.

Проплясать пред Ковчегом Завета

Или сгнуться...

Да что там! Про это

Лучше их рассказали стихи.

Крик петуший нам только снится,

Ночь бездонна и длится, длится, —

Петербургская чертовня.

В узких окнах звезды не видно,

И удушлива, пряна, бесстыдна

Маскарадная болтовня^{III}.

Крик:

«Героя на авансцену!»

Не волнуйтесь, дылде на смену

Непременно выйдет сейчас

И споет о священной мести...

Что ж вы все убегаете вместе,
 Словно каждый нашел по невесте,
 Оставляя с глазу на глаз
 Меня в сумраке с этой рамой,
 Из которой глядит тот самый,
 До сих пор не оплаканный час?

К (ЭТО ВСЕ НАПЛЫВАЕТ НЕ СРАЗУ.
 У КАК ОДНУ МУЗЫКАЛЬНУЮ ФРАЗУ,
 Р СЛЫШУ НЕСКОЛЬКО СБИВЧИВЫХ СЛОВ...
 С ПОСЛЕ — ЛЕСТНИЦЫ ПЛОСКОЙ СТУПЕНИ,
 И ВСПЫШКИ ГАЗА И В ОТДАЛЕНЬИ
 В ЯСНЫЙ ГОЛОС: Я К СМЕРТИ ГОТОВ.)

Смерти нет — это всем известно,
 Повторять это стало пресно,
 А что есть — пусть расскажут мне.
 Кто стучится?! Ведь всех впустили
 Это гость зазеркальный,
 Или
 То, что вдруг мелькнуло в окне.

* * *

Шутки месяца молодого,
 Или вправду там кто-то снова
 Между печкой и шкафом стоит?
 Бледен лоб, и глаза закрыты...
 Значит, хрупки могильные плиты,
 Значит, мягче воска гранит...

Вздор, вздор, вздор! — От такого вздора
Я седую сделаюсь скоро

Или стану совсем другой.

Что ты манишь меня рукой?!

ЗА ОДНУ МИНУТУ ПОКОЯ
Я ПОСМЕРТНЫЙ ОТДАМ ПОКОЙ.

II

Иль того ты видишь у своих колен,
 Кто для белой смерти твой покинул плен?
 («Голос памяти», 1913 г.)

*С портрета сходит героиня в костюме Путаницы. Автор говорит
 с ней и о ней. Полночь.*

Распахнулась атласная шубка!
 «Не сердись на меня, голубка,
 Что коснусь я этого кубка:
 Не тебя, а себя казню.
 Все равно подходит расплата:
 Видишь, там, за вьюгой крупчатой,
 Мейерхольдовы арапчата
 Затевают опять возню?
 А вокруг старый город Питер,
 (Что народу бока повыгтер,
 Как тогда народ говорил).
 В гривах, в сбруях, в мучных обозах,
 В размалеванных чайных розах
 И под тучей вороньих крыл.
 Но летит, улыбаясь мнимо,
 Осиянна, неповторима
 Над Маринскою сценой prima —
 И острит опоздавший сноб.
 Звук оркестра — как с того света, —

—) Анна Павлова.

Не предчувствием ли рассвета
По рядам пробежал озноб?
И опять тот голос знакомый —^{—)},
Будто эхо горного грома, —
Наша слава и торжество!
Он сердца наполняет дрожью
И несется по бездорожью
Над страной, родившей его.
Сучья в иссиня-белом снеге;
Коридор Петровских Коллегий
Бесконечен, гулок и прям
(Что угодно может случиться,
Но он будет упрямо сниться
Тем, кто нынче проходит там.)
До смешного близка развязка;
Вкруг костров кучерская пляска,
Над дворцом черно-желтый стяг...
Все уже на местах — кто надо;
Пятым актом из Летнего сада
Пахнет...
Пьяный поет моряк.
Как парадно звенят полозья
И волочится полость козья...
Мимо, тени! — Он там один.
На стене его твердый профиль.
Гавриил или Мефистофель
Твой, красавица, паладин?
Демон сам с улыбкой Тамары,
Но такие таятся чары
В этом страшном дымном лице:

^{—)} Шаляпин.

Плоть, почти что ставшая духом,
 И античный локон над ухом —
 Все таинственно в прищелце.
 Это он в переполненном зале
 Слал ту черную розу в бокале.
 Или все это было сном?
 С мертвым сердцем и с мертвым взором
 Он ли встретился с Командором,
 В тот пробравшись проклятый дом?
 И его поведано словом,
 Как вы были в пространстве новом.
 Как вне времени были вы, —
 И в каких хрусталях полярных,
 И в каких сияньях янтарных
 Там, у устья Леты — Невы —).
 Ты сбежала сюда с портрета,
 И пустая рама до света
 На стене тебя будет ждать.
 Так плясать тебе — без партнера!
 Я же роль античного хора
 На себя согласна принять.

К *(На щеках твоих алые пятна;*
 У *Шла бы ты в полотно обратно;*
 Р *Ведь сегодня такая ночь,*
 С *Когда нужно платить по счету...*
 И *А дурманящую дремоту*
 В *Мне трудней, чем смерть, превозмочь.)*

—) Блок.

* * *

Ты в Россию пришла ниоткуда.
О мое белокурое чудо,
Коломбина десятых годов!
Что глядишь ты так смутно и зорко,
Петербургская кукла, актерка.
Ты — один из моих двойников.
К прочим титулам надо и этот
Приписать. О подруга поэтов.
Я наследница славы твоей.
Здесь под музыку дивного мэтра,
Ленинградского дикого ветра,
Вижу танец придворных костей.
Оплывают венчальные свечи,
Под фатой «поцелуйные плечи».
Храм гремит: «Голубица, гряди!»
Горы пармских фиалок в апреле —
И свиданье в Мальтийской Капелле,
Как проклятье в твоей груди.
И мне странно теперь. Неужели
Ты когда-то жила в самом деле
И топтала торцы площадей
Ослепительной ножкой твоей?

* * *

Дом пестрей комедьянтской фуры —
Облупившиеся амурсы
Охраняют Венерин алтарь.
Спальню ты убрала как беседку,
Деревенскую девку-соседку
Не узнает веселый скобарь^{IV}.

И подсвечники золотые,
И на стенах лазурных святые —
Полукрадено это добро...
Вся в цветах, как «Весна» Боттичелли,
Ты друзей принимала в постели,
И томился драгунский Пьеро. —
Всех влюбленных в тебя суеверней
Здесь, с улыбкой жертвы вечерней
И бледней, чем святой Себастьян,
Весь смутившись глядит сквозь слезы.
Как тебе протянули розы,
Как соперник его румян.
Твоего я не видела мужа,
Я, к стеклу приникшая стужа...
Вот он, бой крепостных часов.
Ты не бойся — дома не мечу.
Выходи ко мне смело навстречу —
Гороскоп твой давно готов...

III

Любовь прошла, и стали ясны
И близки смертные черты.

Вс. Князев (1913)

То был последний год...

М. Лозинский

*Петербург в 1913 году. Лирическое отступление: Воспоминание
в Царском Селе. Развязка.*

Были святки кострами согреты,
И валились с мостов кареты,
И весь траурный город плыл
По неведомому назначенью,
По Неве иль против теченья, —
Только прочь от своих могил.
На Галерной чернела арка,
В Летнем тонко пела флюгарка,
И серебряный месяц ярко
Над серебряным веком стыл.
Оттого, что по всем дорогам,
Оттого, что ко всем порогам
Приближалась медленно тень. —
Ветер рвал со стены афиши,
Дым плясал вприсядку на крыше,
И кладбищем пахла сирень.
И царицей Авдотьей заклятый.
Достоевский и бесноватый.
Город в свой уходил туман —
И выглядывал вновь из мрака...
Старый питерщик и гуляка!

Кто застыл у померкших окон,
На чьем сердце палевый локон,
У кого пред глазами тьма? —
Помогите, еще не поздно!
Никогда ты такой морозной
И чужою, ночь, не была.
Ветер, полный балтийской соли,
Бал мятелей на Марсовом Поле.
И невидимых звон копыт...
И безмерная в том тревога.
Кому жить осталось немного
И кто будет навек забыт.
Он за полночь под окнами бродит,
На него беспощадно наводит
Тусклый луч угловой фонарь, —
И он видел, как стройная маска
На обратном «Пути из Дамаска»
Возвратилась домой... не одна!
На площадке пахнет духами,
И драгунский корнет со стихами
И с бессмысленной смертью в груди
Позвонит, если смелости хватит...
Он мгновенье последнее тратит,
Чтобы славить тебя.
Гляди:
Не в проклятых Мазурских болотах,
Не на синих Карпатских высотах,
Он — на твой порог.
Поперек...
Да простит тебе Бог!

К (Столько гибелей шло к поэту.
 У Глупый мальчик: он выбрал эту, —
 Р Первых он не стерпел обид,
 С Он не знал, на каком пороге
 И Он стоит и какой дороги
 В Перед ним откроется вид.)

* * *

Это я — твоя старая совесть,
 разыскала сожженную повесть
 и на край подоконника
 в доме покойника.
 положила —
 и на цыпочках ушла...

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Все в порядке: лежит поэма
И, как свойственно ей, молчит.
Ну, а вдруг как вырвется тема,
Кулаком в окно застучит, —
И на зов этот издалека
Вдруг откликнется страшный звук —
Клокотание, стон и клекот,
И виденье скрещенных рук?..

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

INTERMEZZO

(РЕШКА)

... Я воды Леты пью,
Мне доктором запрещена унылость.

Пушкин

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

Н. К.

Место действия — Фонтанный Дом. Время — январь 1941. Автор говорит о поэме «1913 год» и о многом другом — в частности, о романтической поэме начала XIX в (которую он называет Столетней чаровницей). Автор ошибочно полагал, что дух этой поэмы ожил в его Петербургской повести.

I

Мой редактор был недоволен,
Клялся мне, что занят и болен,
Засекретил свой телефон.
Бормотал: «Там три темы сразу!
Дочитав последнюю фразу,
Не поймешь, кто в кого влюблен,

II

Кто, когда и зачем встречался,
Кто погиб, и кто жив остался,
И кто автор, и кто герой, —
И к чему нам сегодня эти
Рассуждения о поэте
И каких-то призраков рой».

III

Я ответила: «Там их трое —
Был один наряжен верстою,
А другой как демон одет, —
Чтоб они столетьям достались,
Их стихи за них постарались...
Третий прожил лишь двадцать лет,

IV

И мне жалко его». И снова
Выпадало за словом слово,
Музыкальный ящик гремел,
И над тем надбитым флаконом
Языком кривым и зеленым
Яд неведомый пламенел.

V

А во сне все казалось, что это
Я пишу для кого-то либретто,
И отбоя от музыки нет.
А ведь сон — это тоже вещница,
Soft embalmer^V. Синяя Птица.
Эльсинорских террас парапет.

VI

И сама я была не рада,
Этой адской арлекинады
Издавека заслышав вой.
Все надеялась я, что мимо
Пронесется, как хлопья дыма,
Сквозь таинственный сумрак хвой.

VII

Не отбиться от рухляди пестрой.
Это старый чудит Калиостро —
Сам изящнейший сатана,
Кто над мертвым со мной не плачет,
Кто не знает, что совесть значит
И зачем существует она.

VIII

Карнавальной полночью римской
И не пахнет. Напев Херувимской
У ампирных церквей дрожит.
В дверь мою никто не стучится,
Только зеркало зеркалу снится,
Тишина тишину сторожит.

IX

И со мною моя «Седьмая»,
Полумертвая и немая,
Рот ее сведен и открыт,
Словно рот трагической маски,
Но он черной замазан краской
И сухой землей набит.

X

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

XI

И особенно, если снится
То, что с нами должно случиться:
Смерть повсюду — город в огне,
И Ташкент в цвету подвенечном...
Скоро там о верном и вечном
Ветр Азийский расскажет мне.

XII

.....

<XIII>

Я ль растаю в казенном гимне?
Не дари, не дари, не дари мне
Диадему с мертвого лба.
Скоро мне нужна будет лира,
Но Софокла уже, не Шекспира,
На пороге стоит — Судьба.

<XIV>

И была для меня та тема,
Как раздавленная хризантема
На полу, когда гроб несут.
Между «помнить» и «вспомнить», други,
Расстояние, как от Луги
До страны атласных баут^{VI}.

XV

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

XVI

Так и знай: обвинят в плагиате...
Разве я других виноватей?
Впрочем, это мне все равно.
Я согласна на неудачу
И смущенье свое не прячу...
У шкатулки ж двойное дно.

XVII

И 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.

XVIII

А столетняя чаровница
Вдруг очнулась и веселиться
Захотела. Я ни при чем.
Кружевной роняет платочек,
Томно щурится из-за строчек
И брюлловским манит плечом.

XIX

Я пила ее в капле каждой
И, бесовскою черной жаждой
Одержима, не знала, как
Мне разделаться с бесноватой:
Я грозила ей Звездной Палатой
И гнала на родной чердак —

XX

В темноту, под Манфредовы ели,
И на берег, где мертвый Шелли,
Прямо в небо глядя, лежал, —
И все жаворонки всего мира ^{VII}
Разрывали бездну эфира,
И факел Георг держал ^{VIII}.

XXI

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.

XXII

А твоей двусмысленной славе,
Двадцать лет лежавшей в канаве,
Я еще не так послужу,
Мы с тобой еще попируем,
И я царским моим поцелуем
Злую полночь твою награжу».

3—5 января 1942 года
Фонтанный Дом

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

ЭПИЛОГ



Люблю тебя, Петра творенье.

«Медный всадник»

Моему городу

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;
Где, свидетель всего на свете,
На закате и на рассвете
Смотрит в комнату старый клен
И, предвидя нашу разлуку,
Мне иссохшую черную руку,
Как за помощью, тянет он.
А земля под ногой гудела,
И такая звезда —[—] глядела
В мой еще не брошенный дом,
И ждала условного звука...
Это где-то там — у Тобрука,
Это где-то здесь — за углом.
(Ты не первый и не последний
Темный слушатель светлых бредней,
Мне какую готовишь месть?
Ты не выпьешь, только пригубишь
Эту горечь из самой глубины —
Это вечной разлуки весть.
Не клади мне руку на темя —
Пусть теперь остановится время

[—]) Марс

На тобою данных часах.
Нас несчастье не минует,
И кукушка не закукует
В опаленных наших лесах...)

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

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

А не ставший моей могилой,
Ты, гранитный, крошечный, милый,
Побледнел, помертвел, затих.
Разлучение наше мнимо:
Я с тобою неразлучима.
Тень моя на стенах твоих,
Отраженье мое в каналах,

Звук шагов в Эрмитажных залах,
Где со мною мой друг бродил,
И на старом Волковом Поле,
Где могу я рыдать на воле
Над безмолвьем братских могил.
Всё, что сказано в первой части
О любви, измене и страсти,
Обратилось сегодня в прах.
И стоит мой Город зашитый...
Тяжелы надгробные плиты
На бессонных твоих очах.
Мне казалось, за мной ты гнался,
Ты, что там погибать остался
В блеске шпилей, в отблеске вод.
Не дождался желанных вестниц...
Над тобой — лишь твоих прелестниц,
Белых ноченок хоровод...
А веселое слово — дóма —
Никому теперь не знакомо,
Все в чужое глядят окно.
Кто в Ташкенте, кто в Нью-Йорке,
И изгнания воздух горький —
Как отравленное вино.
Все вы мной любоваться могли бы,
Когда в брюхе летучей рыбы
Я от злой погони спаслась
И над Ладогой и над лесом,
Словно *та*, одержимая бесом,
Как на Брокен ночной неслась.
(А за мною, тайной сверкая
И назвавши себя «Седьмая»^{IX},
На неслыханный мчалась пир,

Притворившись нотной тетрадкой,
Знаменитая ленинградка
Возвращалась в родной эфир).

.....
И уже предо мною прямо
Леденела и стыла Кама.
И «Quo vadis?»^x — кто-то сказал
Но не дал шевельнуть устами,
Как тоннелями и мостами
Загремел сумасшедший Урал.
И открылась мне та дорога,
По которой ушло так много,
По которой сына везли,
И был долог путь погребальный
Средь торжественной и хрустальной
Тишины Сибирской земли.
От того, что сделалось прахом,
Не сраженная смертным страхом
И отмщения зная срок,
Опустивши глаза сухие
И сжимая уста, Россия
В это время шла на Восток.
И самой же себе навстречу
Непреклонно в грозную сечу,
Как из зеркала наяву,
Ураганом — с Урала, с Алтая,
Долгу верная, молодая,
Шла Россия спасать Москву.

Окончено в Ташкенте,
18 августа 1942 года.



ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Из письма к N.N.

... и Вы, зная обстановку моей тогдашней жизни, можете судить об этом лучше многих.

Осенью 1940, разбирая мой старый (впоследствии погибший во время осады) архив, я наткнулась на давно бывшие у меня письма и стихи, прежде не читанные мной, («Бес попутал в укладке рыться»). Они относились к трагическому событию 1913 г., о котором повествуется в «Поэме без героя».

Тогда я написала стихотворный отрывок — «Ты в Россию пришла ниоткуда...» в связи с стихотворением «Современница». Вы даже, может быть, еще помните, как я читала Вам оба эти стихотворения в Фонтанном Доме в присутствии старого шереметевского клена («А свидетель всего на свете...»).

В бессонную ночь 26—27 декабря этот стихотворный отрывок стал неожиданно расти и превращаться в первый набросок «Поэмы без героя»^{—1}. История дальнейшего роста поэмы кое-как изложена в бормотании под заглавием «Вместо предисловия».

Вы не можете себе представить, сколько диких, нелепых и смешных толков породила эта «Петербургская повесть». Строже всего, как это ни странно, ее судили мои современники и их обвинения сформулировал в Ташкенте Х., когда сказал, что я свожу какие-то старые счеты с эпохой (10-ые годы) и с людьми, которых или уже нет, или которые не могут мне ответить. Тем же, кто не знает этих счетов, поэма будет непонятна и неинтересна.

Другие (в особенности женщины) считали, что «Поэма без героя» — измена какому-то прежнему «идеалу» и, что еще хуже, разоблачение моих давних стихов («Четки»), которые они «так любят».

^{—1} Его я читала на моем вечере в Союзе Писателей в марте 1941.

Так в первый раз в жизни я встретила вместо потока патоки, иногда превращающего поэта в идиота, искреннее негодование читателей и это, естественно, вдохновило меня...^{—)} и я совсем перестала писать стихи... и все же в течение пятнадцати лет эта поэма неожиданно, как припадки какой-то неизлечимой болезни, вновь настигала меня и я не могла от нее оторваться, дополняя и исправляя, по-видимому оконченную вещь.

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

И не удивительно, что У., как Вам известно, сказала мне: «Ну, вы пропали, она вас никогда не отпустит».

Но... я замечаю, что письмо мое длиннее, чем ему следует быть, а мне еще надо...

1955. 27 мая
Москва.

II ЛИЗИСКА — псевдоним императрицы Мессалины в римских притонах.

III По совершенно непроверенным слухам, в рукописи за этим стихом шла следующая строфа:

«Уверяю, это не ново...»
«Вы дитя, синьор Казанова...»
«На Исакиевской ровно в шесть...
Как-нибудь побредем по мраку,
Мы отсюда еще в «Собаку»...
Вы отсюда куда? —
«Бог весть!»

Еще менее достоверно:

Всех наряднее и всех выше,
Хоть не видит она и не слышит —

^{—)} Кусок письма кем-то сожжен.

Голова герцогини Ламбаль...
 А смиренница — голубица
 Гулит, синие вскинув ресницы:
 «Que me vent mon Prince Carnaval?!»

^{IV} Скобарь — обидное прозвание псковичей.

^V Soft embalmer — см. Сонет Китса «To the Sleep» («К сну»)

^{VI} Баута — венецианская полумаска с накидкой.

^{VII} Жаворонки — см. знаменитое стихотворение Шелли «To the Skylark» («К жаворонку»)

^{VIII} Георг — лорд Байрон.

^{IX} Седьмая — Ленинградская симфония Шостаковича. Автор вывез на самолете из осажденного города Первую часть этой симфонии (29 сентября 1941 г.)

^X «Quo vadis?» — куда идешь?



ПОЭМА БЕЗ ГЕРОЯ

ТРИПТИХ

1940—1965

Deus conservat omnia

Девиз в гербе Фонтанного Дома

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Иных уж нет, а те далече.

Первый раз она пришла ко мне в Фонтанный Дом в ночь на 27 декабря 1940 года, прислав как вестника еще осенью один небольшой отрывок («Ты в Россию пришла ниоткуда...»).

Я не звала ее. Я даже не ждала ее в тот холодный и темный день моей последней ленинградской зимы. Ее появлению предшествовало несколько мелких и незначительных фактов, которые я не решаюсь назвать событиями.

В ту ночь я написала два куска первой части («1913») и «Посвящение». В начале января я почти неожиданно для себя написала «Решку», а в Ташкенте (в два приема) — «Эпилог», ставший третьей частью поэмы, и сделала несколько существенных вставок в обе первые части.

Я посвящаю эту поэму памяти ее первых слушателей — моих друзей и сограждан, погибших в Ленинграде во время осады.

Их голоса я слышу и вспоминаю их, когда читаю поэму вслух, и этот тайный хор стал для меня навсегда оправданием этой вещи.

8 апреля 1943
Ташкент

До меня часто доходят слухи о превратных и нелепых толкованиях «Поэмы без героя». И кто-то даже советует мне сделать поэму более понятной.

Я воздержусь от этого.

Никаких третьих, седьмых и двадцать девятых смыслов поэма не содержит.

Ни изменять, ни объяснять ее я не буду.

«Еже писахъ — писахъ».

Ноябрь 1944

Ленинград

ПОСВЯЩЕНИЕ

27 декабря 1940

.....
... а так как мне бумаги не хватило,
Я на твоём пишу черновике.
И вот чужое слово проступает,
И, как тогда снежинка на руке,
Доверчиво и без упрёка тает.
И темные ресницы Антиноя¹
Вдруг поднялись — и там зелёный дым,
И ветерком повеяло родным...
Не море ли?

Нет, это только хвоя
Могильная, и в накипающих пен
Все ближе, ближе...
Marche funèbre...
Шопен...

Ночь. Фонтанный Дом

ВТОРОЕ ПОСВЯЩЕНИЕ

О.С.

Ты ли, Путаница-Психея²,
 Черно-белым веером вея,
 Наклоняешься надо мной.
Хочешь мне сказать по секрету,
 Что уже миновала Лету
 И иною дышишь весной.
Не диктуй мне, сама я слышу:
 Теплый ливень уперся в крышу,
 Шепоточек слышу в плюще.
Кто-то маленький жить собрался,
 Зеленел, пушился, старался
 Завтра в новом блеснуть плаще.
Сплю —
 она одна надо мною.
Ту, что люди зовут весною,
 Одиночеством я зову.
Сплю —
 мне снится молодость наша
 Та, е г о миновавшая чаша
 Я ее тебе наяву,
Если хочешь, отдам на память,
 Словно в глине чистое пламя
 Иль подснежник в могильном рву.

25 мая 1945

Фонтанный Дом

ТРЕТЬЕ И ПОСЛЕДНЕЕ

*(Le jour des rois)*³**Раз в Крещенский вечерок...*

Полно мне леденеть от страха,
Лучше кликну Чакону Баха,
А за ней войдет человек...
Он не станет мне милым мужем,
Но мы с ним такое заслужим,
Что смутится Двадцатый Век.
Я его приняла случайно
За того, кто дарован тайной,
С кем горчайшее суждено
Он ко мне во Дворец Фонтанный
Опоздает ночью туманной
Новогоднее пить вино.
И запомнит Крещенский вечер,
Клен в окне, венчальные свечи
И поэмы смертный полет...
Но не первую ветвь сирени,
Не кольцо, не сладость молений —
Он погибель мне принесет.

5 января 1956

* День царей (фр.).

ВСТУПЛЕНИЕ

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

25 августа 1941
Осажденный Ленинград

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ
ДЕВЯТЬСОТ ТРИНАДЦАТЫЙ ГОД
ПЕТЕРБУРГСКАЯ ПОВЕСТЬ

Di rider finirai
Pria dell' aurora.
Don Giovanni

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Новогодний праздник длится пышно.
Влажны стебли новогодних роз.

«Четки» 1914

С Татьяной нам не ворожить...

Онегин

Новогодний вечер. Фонтанный Дом. К автору вместо того, кого ждали, приходят тени из тринадцатого года под видом ряженных. Белый зеркальный зал. Лирическое отступление — «Гость из Будущего». Маскарад. Поэт. Призрак.

Я зажгла заветные свечи,
Чтобы этот светился вечер,
И с тобой, ко мне не пришедшим,
Сорок первый встречаю год.
Но...
Господняя сила с нами!
В хрустале утонуло пламя,
«И вино, как отрава, жжет —¹⁾».

¹⁾ Отчего мои пальцы в крови
И вино, как отрава, жжет?
(«Новогодняя баллада», 1923).

Это всплески жесткой беседы,
Когда все воскресают бреды,
А часы все еще не бьют...
Нету меры моей тревоге,
Я сама, как тень на пороге,
Стерегу последний уют.
И я слышу звонок протяжный,
И я чувствую холод влажный,
Каменею, стыну, горю...
И как будто припомнив что-то,
Повернувшись вполоборота,
Тихим голосом говорю:
«Вы ошиблись: Венеция дождей —
Это рядом... Но маски в прихожей,
И плащи, и жезлы, и венцы
Вам сегодня придется оставить.
Вас я вздумала нынче прославить,
Новогодние сорванцы!»
Этот Фаустом, тот Дон Жуаном,
Дапертутто ⁴, Иоканааном ⁵
Самый скромный — северным Гланом
Иль убийцею Дорианом,
И все шепчут своим дианам
Твердо выученный урок.
А для них расступились стены,
Вспыхнул свет, завывли сирены
И, как купол, вспух потолок.
Я не то что боюсь огласки...
Что мне Гамлетовы подвязки,
Что мне вихрь Саломеиной пляски,
Что мне поступь Железной Маски,
Я еще пожелезней тех...

И чья очередь испугаться,
Отшатнуться, отпрянуть, сдаться
И замаливать давний грех?
Ясно все:
 Не ко мне, так к кому же? —
Не для них здесь готовился ужин
И не им со мной по пути.
Хвост запрятал под фалды фрака...
Как он хром и изящен...
 Однако
Я надеюсь, Владыку Мрака
Вы не смели сюда ввести?
Маска это, череп, лицо ли —
Выражение злобной боли,
 Что лишь Гойя смел передать.
Общий баловень и насмешник,
Перед ним самый смрадный грешник —
 Воплощенная благодать...

* * *

Веселиться — так веселиться,
Только как же могло случиться,
 Что одна я из них жива?
Завтра утро меня разбудит,
И никто меня не осудит,
И в лицо мне смеяться будет
 Закононая синева.
Но мне страшно: войду сама я,
Кружевную шаль не снимая,

—) Три «к» выражают замешательство автора.

Улыбнусь всем и замолчу.
 С той, какою была когда-то
 В ожерелье черных агатов
 До долины Иосафата⁶
 Снова встретиться не хочу...
 Не последние ль близки сроки?..
 Я забыла ваши уроки,
 Краснобаи и лжепророки! —
 Но меня не забыли вы.
 Как в прошедшем грядущее зреет,
 Так в грядущем прошлое тлеет —
 Страшный праздник мертвой листвы.

Б Звук шагов, тех, которых нету,
 Е По сияющему паркету,
 Л И сигары синий дымок.
 Ы И во всех зеркалах отразился
 Й Человек, что не появился
 И проникнуть в тот зал не мог.
 Э Он не лучше других и не хуже,
 А Но не веет Летейской стужей,
 Л И в руке его теплота.
 Гость из Будущего! — Неужели
 Он придет ко мне в самом деле,
 Повернув налево с моста?

С детства ряженных я боялась,
 Мне всегда почему-то казалось,
 Что какая-то лишняя тень
 Среди них «б е з л и ц а и н а з в а н ь я»
 Затесалась...

Откроем собрание

В новогодний торжественный день!
Ту полночную Гофманиану
Разглашать я по свету не стану
И других бы просила...
постой.
Ты как будто не значишься в списках.
В калиострах, магах, лизисках⁷, —
Полосатой наряжен верстой,
Размалеван пестро и грубо —
Ты...
ровесник Мамврийского дуба⁸,
Вековой собеседник луны.
Не обманут притворные стоны,
Ты железные пишешь законы,
Хаммураби, ликурги, солоны⁹
У тебя поучиться должны.
Существо это странного нрава,
Он не ждет, чтоб подагра и слава
Впопыхах усадили его
В юбилейные пышные кресла,
А несет по цветущему вереску,
По пустыням свое торжество.
И ни в чем не повинен: ни в этом,
Ни в другом и ни в третьем...
Поэтам
Вообще не пристали грехи.
Проплясать пред Ковчегом Завета¹⁰
Или сгинуть!..
Да что там! Про это
Лучше их рассказали стихи,

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...

Крик:

«Героя на авансцену!»

Не волнуйтесь: дылде на смену
 Непременно выйдет сейчас
 И споет о священной мести...

Что ж вы все убегаете вместе,
 Словно каждый нашел по невесте,
 Оставляя с глазу на глаз
 Меня в сумраке с черной рамой,
 Из которой глядит тот самый,
 Ставший наигорчайшей драмой
 И еще не оплаканный час?

Это все наплывает не сразу.
 Как одну музыкальную фразу,
 Слышу шепот: «Прощай! пора!
 Я оставлю тебя живою,
 Но ты будешь м о е й вдовою,
 Ты — Голубка, солнце, сестра!»
 На площадке две слитые тени...
 После — лестницы плоской ступени,
 Вопль: «Не надо!» — и в отдаленьи
 Чистый голос:

«Я к смерти готов».

*Факелы гаснут, потолок опускается. Белый (Зеркальный) зал¹¹
снова делается комнатой автора. Слова из мрака:*

Смерти нет — это всем известно,
Повторять это стало пресно.
А что есть — пусть расскажут мне.
Кто стучится?
Ведь всех впустили
Это гость зазеркальный? Или
То, что вдруг мелькнуло в окне...
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...
Вздор, вздор, вздор! — От такого вздора
Я седую сделаюсь скоро
Или стану совсем другой.
Что ты манишь меня рукою?!
За одну минуту покоя
Я посмертный отдам покой.

ЧЕРЕЗ ПЛОЩАДКУ

Интермедия

*Где-то вокруг этого места («...но беспечна, пряна, бесстыдна
маскарадная болтовня...») бродили еще такие строки, но я не
пустила их в основной текст:*

«Уверяю, это не ново...
Вы дитя, синьор Казанова...»
«На Исакиевской ровно в шесть...

Как-нибудь побредем по мраку
 Мы отсюда еще в «Собаку»...¹²
 «Вы отсюда куда?» —
 «Бог весть!»

Санчо Пансы и Дон Кихоты
 И, увы, содомские Лоты¹³
 Смертоносный пробуют сок,
 Афродиты возникли из пены,
 Шевельнулись в стекле Елены,
 И безумья близится срок.
 И опять из Фонтанного грота¹⁴
 Где любовная стонет дремота,
 Через призрачные ворота
 И мохнатый и рыжий кто-то
 Козлоногую приволок.
 Всех наряднее и всех выше,
 Хоть не видит она и не слышит —
 Не клянет, не молит, не дышит,
 Голова Madame de Lamballe.
 А смиренница и красотка,
 Ты, что козью пляшешь чечетку,
 Снова гулишь томно и кротко:
 «Que me veut mon Prince
 Carnaval?»

И в то же время в глубине залы, сцены, ада или на вершине гетевского Брокена появляется О н а же (а может быть, — ее тень):

Как копытца, топчут сапожки,
 Как бубенчик, звенят сережки,
 В бледных локонах злые рожки,
 Окаянной пляской пьяна, —

Словно с вазы чернофигурной,
Прибежала к волне лазурной
Так парадно обнажена.
А за ней в шинели и в каске
Ты, вошедший сюда без маски,
Ты, Иванушка древней сказки,
Что тебя сегодня томит?
Сколько горечи в каждом слове,
Сколько мрака в твоей любви,
И зачем эта струйка крови
Берedit лепесток ланит?

ГЛАВА ВТОРАЯ

Ты сладострастней, ты телесней
Живых — блистательная тень

Баратынский

Спальня Героини. Горит восковая свеча. Над кроватью три портрета хозяйки дома в ролях. Справа она — Козлоногая, посредине — Путаница, слева — портрет в тени. Одним кажется, что это Коломбина⁻¹, другим — Донна Анна (из «Шагов Командора»). За мансардным окном арапчата играют в снежки. Мятель. Новогодняя полночь. Путаница оживает, сходит с портрета, и ей чудится голос, который читает:

Распахнулась атласная шубка!
Не сердись на меня. Голубка,
Что коснулась и этого кубка:
Не тебя, а себя казню.
Все равно подходит расплата —
Видишь там, за вьюгой крупчатой,
Мейерхольдовы арапчата
Затевают опять возню.
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.

⁻¹ На фоне куста цветущих роз (Аполлон, 1917, № 2) большой букет роз «Gloire de Dijon» медленно осыпается на ковер. См. картину С. Судейкина «Коломбина». Или Психея в теплом желтом сиянии с бабочкиными крыльями.»

Но летит, улыбаясь мнимо,
Над Маринскою сценой ргіта
Ты — наш лебедь непостижимый, —
И острит опоздавший сноб.
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,
Будто эхо горного грома, —
Наша слава и торжество!
Он сердца наполняет дрожью
И несется по бездорожью
Над страной, вскормившей его.
Сучья в иссиня-белом снеге...
Коридор Петровских Коллегий¹⁵
Бесконечен, гулок и прям.
(Что угодно может случиться,
Но он будет упрямо сниться
Тем, кто нынче проходит там.)
До смешного близка развязка:
Из-за ширм Петрушкина¹⁶ маска —).
Вкрут костров кучерская пляска.
Над дворцом черно-желтый стяг...
Все уже на местах, кто надо:
Пятым актом из Летнего Сада
Пахнет... Призрак цусимского ада
Тут же. — Пьяный поет моряк...

—) Вариант: Чрез Неву за пятак на салазках.

* * *

Как парадно звенят полозья,
И волочится полость козья...
Мимо, тени! — Он там один.
На стене его твердый профиль.
Гавриил или Мефистофель
Твой, красавица, паладин?
Демон сам с улыбкой Тамары,
Но такие таятся чары
В этом страшном дымном лице:
Плоть, почти что ставшая духом,
И античный локон над ухом —
Все таинственно в прищелце.
Это он в переполненном зале
Слал ту черную розу в бокале,
Или все это было сном?
С мертвым сердцем и мертвым взором
Он ли встретился с Командиром,
В тот пробравшись проклятый дом?
И его поведано словом,
Как вы были в пространстве новом,
Как вне времени были вы, —
И в каких хрусталях полярных,
И в каких сияньях янтарных
Там, у устья Леты — Невы.
Ты сбежала сюда с портрета,
И пустая рама до света
На стене тебя будет ждать.
Так плясать тебе — без партнера!
Я же роль рокового хора
На себя согласна принять.

На щеках твоих алые пятна;
Шла бы ты в полотно обратно;
Ведь сегодня такая ночь,
Когда нужно платить по счету...
А дурманящую дремоту
Мне трудней, чем смерть, превозмочь.

Ты в Россию пришла ниоткуда,
О мое белокурое чудо,
Коломбина десятых годов!
Что глядишь ты так смутно и зорко,
Петербургская кукла, актерка —¹⁾
Ты — один из моих двойников.
К прочим титулам надо и этот
Приписать. О подруга поэтов,
Я наследница славы твоей,
Здесь под музыку дивного мэтра —
Ленинградского дикого ветра
И в тени заповедного кедра
Вижу танец придворных костей...

Оплывают венчальные свечи,
Под фатой «поцелуйные плечи»,
Храм гремит: «Голубица, гряди!»¹⁷
Горы пармских фиалок в апреле —
И свиданье в Мальтийской Капелле¹⁸,
Как проклятье в твоей груди.
Золотого ль века виденье
Или черное преступленье
В грозном хаосе давних дней?

¹⁾ Было: козлоногая, кукла, актерка.

Мне ответь хоть теперь:

неужели

Ты когда-то жила в самом деле? —

И топтала торцы площадей

Ослепительной ножкой своей...

Дом пестрей комедьянтской фуры,

Облупившиеся амуры

Охраняют Венерин алтарь.

Певчих птиц не сажала в клетку,

Спальню ты убрала, как беседку,

Деревенскую девку-соседку

Не узнает веселый скобарь¹⁹

В стенках лесенки скрыты витые,

А на стенках лазурных святые —

Полукрадено это добро...

Вся в цветах, как «Весна» Боттичелли.

Ты друзей принимала в постели,

И томился драгунский Пьеро, —

Всех влюбленных в тебя суеверней.

Тот, с улыбкой жертвы вечерней,

Ты ему, как стали — магнит,

Побледнев, он глядит сквозь слезы,

Как тебе протянули розы

И как враг его знаменит.

Твоего я не видела мужа,

Я, к стеклу прикивавшая стужа... —

Вот он, бой крепостных часов...

Ты не бойся — дома не мечу. —

Выходи ко мне смело навстречу —

Гороскоп твой давно готов...

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

И под аркой на Галерной...

А. Ахматова

В Петербурге мы сойдемся снова,
Словно солнце мы похоронили в нем.

О. Мандельштам

То был последний год...

М. Лозинский

Петербург 1913 года. Лирическое отступление: «последнее воспоминание в Царском Селе». Ветер, не то вспоминая, не то пророчествуя, бормочет:

Были святки кострами согреты,
И валились с мостов кареты,
И весь траурный город плыл
По неведомому назначенью,
По Неве иль против течения, —
Только прочь от своих могил.
На Галерной чернела арка,
В Летнем тонко пела флюгарка,
И серебряный месяц ярко
Над серебряным веком стыл.
Оттого, что по всем дорогам,
Оттого, что ко всем порогам
Приближалась медленно тень,
Ветер рвал со стены афиши,
Дым плясал вприсядку на крыше
И кладбищем пахла сирень.
И царицей Авдотьей заклтый,
Достоевский и бесноватый
Город в свой уходил туман,
И выглядывал вновь из мрака

Старый питерщик и гуляка!
Как пред казнью бил барабан...
И всегда в духоте морозной,
Предвоенной, блудной и грозной,
Жил какой-то будущий гул...
Но тогда он был слышен глуше,
Он почти не тревожил души
И в сугробах невских тонул.
Словно в зеркале страшной ночи,
И беснуется и не хочет
Узнавать себя человек,
А по набережной легендарной
Приближался не календарный —
Настоящий Двадцатый Век.

*А теперь бы домой скорее
Камероновой Галереей
В ледяной таинственный сад,
Где безмолвствуют водопады,
Где все девять —¹ мне будут рады,
Как бывал ты когда-то рад.
Там за островом, там, за Садом,
Разве мы не встретимся взглядом
Наших прежних ясных очей?
Разве ты мне не скажешь снова
Победившее смерть слово
И разгадку жизни моей?*

¹ Музы

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ И ПОСЛЕДНЯЯ

Любовь прошла, и стали ясны
И близки смертные черты.

Вс. К.

Угол Марсова Поля. Дом, построенный в начале 19 века братьями Адамины. В него будет прямое попадание авиабомбы в 1942 году. Горит высокий костер. Слышны удары колокольного звона от Спасана-Крови. На Поле за мятелью призрак зимнедворцового бала.

В промежутки между этими звуками говорит сама Тишина:

Кто застыл у померкших окон,
На чьем сердце «палевый локон»,
У кого пред глазами тьма? —
«Помогите, еще не поздно!
Никогда ты такой морозной
И чужою, ночь, не была!»
Ветер, полный балтийской соли,
Бал мятелей на Марсовом Поле,
И невидимых звон копыт...
И безмерная в том тревога,
Кому жить осталось немного,
Кто лишь смерти просит у Бога
И кто будет навек забыт.
Он за полночь под окнами бродит.
На него беспощадно наводит
Тусклый луч угловой фонарь, —
И дождался он. Стройная маска
На обратном «Пути из Дамаска»
Возвратилась домой... не одна!
Кто-то с ней «б е з л и ц а и н а з в а н ь я»...
Недвусмысленное расставанье
Сквозь косое пламя костра

Он увидел — рухнули зданья...

И в ответ обрывок рыдания:

«Ты — Голубка, солнце, сестра! —

Я оставляю тебя живою,

Но ты будешь м о е й вдовою,

А теперь...

Прощаться пора!»

На площадке пахнет духами,

И драгунский корнет со стихами

И с бессмысленной смертью в груди

Позвонит, если смелости хватит...

Он мгновенье последнее тратит,

Чтобы славить тебя.

Гляди:

Не в проклятых Мазурских болотах,

Не на синих Карпатских высотах...

Он — на твой порог.

Поперек.

Да простит тебя Бог!

(Столько гибелей шло к поэту,

Глупый мальчик: он выбрал эту, —

Первых он не стерпел обид.

Он не знал, на каком пороге

Он стоит и какой дороги

Перед ним откроется вид...)

Это я — твоя старая совесть

Разыскала сожженную повесть

И на край подоконника

В доме покойника

Положила —

и на цыпочках ушла...

ПОСЛЕСЛОВИЕ

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?..

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Intermezzo

РЕШКА

... Я воды Леты пью.

Мне доктором запрещена унылость.

Пушкин

In my beginning is my end.

*Девиз Марии Шотландской **

Автор говорит о поэме «1913 год» и о многом другом — в частности, о романтической поэме XIX века (которую он называет Столетней Чаровницей). Автор опрометчиво полагал, что дух этой поэмы ожил в его Петербургской повести.

Место действия — Фонтанный Дом. Время — 5 января 1941 года. В окне — призрак оснеженного клена. Только что пронеслась адская арлекинада тринадцатого года, разбудив безмолвие великой молчальницы-эпохи и оставив за собою тот свойственный каждому праздничному или похоронному шествию беспорядок — дым факелов, цветы на полу, навсегда потерянные священные сувениры. В печной трубе воет ветер, и в этом вое можно угадать очень глубоко и очень умело спрятанные обрывки Реквиема. О том, что мерещится в зеркалах, лучше не думать.

* В моем начале мой конец (англ.).

... жасминный куст,
Где Данте шел и воздух пуст.
Н. К.

1

Мой редактор был недоволен,
Клялся мне, что занят и болен,
Засекретил свой телефон
И ворчал: «Там три темы сразу!
Дочитав последнюю фразу,
Не поймешь, кто в кого влюблен,

2

Кто, когда и зачем встречался,
Кто погиб, и кто жив остался,
И кто автор, и кто герой, —
И к чему нам сегодня эти
Рассуждения о поэте
И каких-то призраков рой?»

3

Я ответила: «Там их трое —
Главный был наряжен верстою,
А другой как демон одет, —
Чтоб они столетьям достались,
Их стихи за них постарались,
Третий прожил лишь двадцать лет,

4

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

5

А во сне все казалось, что это
Я пишу для кого-то либретто,
И отбоя от музыки нет.
А ведь сон — это тоже вещица,
Soft embalmer²⁰, Синяя птица.
Эльсинорских террас парাপет.

6

И сама я была не рада,
Этой адской арлекинады
Издалёка заслышав вой.
Все надеялась я, что мимо
Белой залы, как хлопья дыма,
Пронесется сквозь сумрак хвой.

7

Не отбиться от рухляди пестрой.
Это старый чудит Калиостро —
Сам изящнейший сатана,
Кто над мертвым со мной не плачет,
Кто не знает, что совесть значит
И зачем существует она.

8

Карнавальной полночью римской
И не пахнет. Напев Херувимской
У закрытых церквей дрожит.
В дверь мою никто не стучится,
Только зеркало зеркалу снится,
Тишина тишину сторожит.

9

И со мною моя «Седьмая»,
Полумертвая и немая,
Рот ее сведен и открыт,
Словно рот трагической маски,
Но он черной замазан краской
И сухою землей набит.

10

Враг пытал: «А ну, Расскажи-ка»,
Но ни слова, ни стоны, ни крика
Не услышать ее врагу.
И проходят десятилетия,
Пытки, ссылки и казни — петь я
В этом ужасе не могу.

<11>

Торжествами гражданской смерти
Я по горло сыта — поверьте,
Вижу их, что ни ночь, во сне.

Отлученною быть от ложа
И стола — пустяки! но негоже
То терпеть, что досталось мне.

<12 >

Я ль растаю в казенном гимне?
Не дари, не дари, не дари мне
Диадему с мертвого лба.
Скоро мне нужна будет лира,
Но Софокла уже, не Шекспира.
На пороге стоит — Судьба.

<13>

И была для меня та тема,
Как раздавленная хризантема
На полу, когда гроб несут.
Между «помнить» и «вспомнить», други,
Расстояние, как от Луги
До страны атласных баут²².

<14>

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

<15>

Так и знай: обвинят в плагиате...
Разве я других виноватей?
Впрочем, это мне все равно.
Я согласна на неудачу
И смущенье свое не прячу...
У шкатулки ж тройное дно.

<16>

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.

<17>

Чтоб посланец давнего века
Из заветного сна Эль Греко
Объяснил мне совсем без слов,
А одной улыбкою летней,
Как была я ему запретней
Всех семи смертельных грехов.

<18>

И тогда из грядущего века
Незнакомого человека
Пусть посмотрят дерзко глаза.
И он мне, отлетающей тени,
Дал охалку мокрой сирени
В час, как эта минет гроза.

<19>

А столетняя чаровница —¹⁾
Вдруг очнулась и веселиться
Захотела. Я ни при чем.
Кружевной роняет платочек,
Томно жмурится из-за строчек
И брюлловским манит плечом.

<20>

Я пила ее в капле каждой
И, бесовскою черной жаждой
Одержима, не знала, как
Мне разделаться с бесноватой:
Я грозила ей Звездной Палатой
И гнала на родной чердак —²⁾ 23.

¹⁾ Романтическая поэма.

²⁾ Место, где, по представлению читателей, рождаются все поэтические произведения.

<21>

В темноту, под Манфредовы ели,
И на берег, где мертвый Шелли²⁴
Прямо в небо глядя, лежал, —
И все жаворонки всего мира
Разрывали бездну эфира,
И факел Георг держал²⁵.

<22>

Но она твердила упрямо:
«Я не та английская дама
И совсем не Клара Газуль²⁶,
Вовсе нет у меня родословной,
Кроме солнечной и баснословной,
И привел меня сам Июль.

<23>

А твоей двусмысленной славе,
Двадцать лет лежавшей в канаве,
Я еще не так послужу.
Мы с тобой еще попируем,
И я царским моим поцелуем
Злую полночь твою награжу».

(Вой в печной трубе стихает, слышны отдаленные звуки Requiem'a, какие-то глухие стоны. Это миллионы спящих женщин бредят во сне).

<24>

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

<25>

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

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

ЭПИЛОГ

Быть пусту месту сему...

Да пустыни немых площадей,
Где казнили людей до рассвета.

Анненский

Люблю тебя, Петра творенье!

Пушкин

Моему городу

Белая ночь 24 июня 1942 года. Город в развалинах. От Гавани до Смольного видно все как на ладони. Кое-где догорают застарелые пожары. В Шереметевском саду цветут липы и поет соловей. Одно окно третьего этажа (перед которым увечный клен) выбито, и за ним зияет черная пустота. В стороне Кронштадта ухают тяжелые орудия. Но в общем тихо. Голос автора, находящегося за семь тысяч километров, произносит:

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,
Где, свидетель всего на свете,
На закате и на рассвете
Смотрит в комнату старый клен
И, предвидя нашу разлуку,
Мне иссохшую черную руку,
Как за помощью, тянет он.
А земля под ногой гудела,
И такая звезда[—] глядела

[—] Марс летом 1941 г.

В мой еще не брошенный дом
И ждала условного звука...
Это где-то там — у Тобрука,
Это где-то здесь — за углом.
(Ты, не первый и не последний
Темный слушатель светлых бредней,
Мне какую готовишь месть?
Ты, не выпьешь, только пригубишь
Эту горечь из самой глубины —
Этой вечной разлуки весть.
Не клади мне руку на темя —
Пусть теперь остановится время
На тобою данных часах.
Нас несчастье не минует,
И кукушка не закукует
В опаленных наших лесах...)

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

*За тебя я заплатила
Чистоганом,
Ровно десять лет ходила*

Под наганом,
Ни налево, ни направо
Не глядела,
А за мной худая слава
Шелестела

А не ставший моей могилой,
Ты, крамольный, опальный, милый,
Побледнел, помертвел, затих.
Разлучение наше мнимо:
Я с тобою неразлучима,
Тень моя на стенах твоих,
Отраженье мое в каналах,
Звук шагов в Эрмитажных залах,
Где со мною мой друг бродил,
И на старом Волковом Поле²⁷,
Где могу я рыдать на воле
Над безмолвьем братских могил.
Все, что сказано в Первой части
О любви, измене и страсти,
Сбросил с крыльев свободный стих,
И стоит мой Город «защитый»...
Тяжелы надгробные плиты
На бессонных очах твоих.
Мне казалось, за мной ты гнался,
Ты, что там погибать остался
В блеске шпилей, в отблеске вод.
Не дождался желанных вестниц...
Над тобой — лишь твоих прелестниц
Белых ноченок хоровод.
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.
Все вы мной любоваться могли бы,
Когда в брюхе летучей рыбы
Я от злой погони спаслась
И над полным врагами лесом
Словно *та*, одержимая бесом.
Как на Брокен ночной неслась...

И уже предо мною прямо
Леденела и стыла Кама,
И «*Quo vadis?*» кто-то сказал,
Но не дал шевельнуть устами,
Как тоннелями и мостами
Загремел сумасшедший Урал.
И открылась мне та дорога,
По которой ушло так много,
По которой сына везли,
И был долг путь погребальный
Средь торжественной и хрустальной
Тишины Сибирской Земли.
От того, что сделалось прахом,

.....

Обуянная смертным страхом
И отмищения зная срок,
Опустивши глаза сухие
И сжимая уста, Россия
Предо мною шла на восток²⁸.

ПРИМЕЧАНИЯ РЕДАКТОРА:

¹ Антиной — античный красавец.

² «Ты ли, Путаница...» — героиня одноименной пьесы Юрия Беляева.

³ *Le jour des rois* — канун Крещения: 5 января.

⁴ *Дапертутто* — псевдоним Всеволода Мейерхольда.

⁵ Иоканаан — святой Иоанн Креститель.

⁶ *Долина Иосафата* — предполагаемое место Страшного Суда.

⁷ *Лизиска* — псевдоним императрицы Мессалины в римских притонах.

⁸ *Мамврийский дуб* — см. Книгу Бытия.

⁹ *Хаммураби, Ликург, Солон* — законодатели.

¹⁰ *Ковчег Завета* — библ.

¹¹ *Зал* — Белый зеркальный зал в Фонтанном Доме (работы Кваренги) через площадку от квартиры автора.

¹² «Собака» — «Бродячая собака», артистическое кабаре десятых годов.

¹³ *Содомские Лоты* (см. «Бытие», гл. <XIX>).

¹⁴ *Фонтанный Грот* — построен в 1757 г. Аргуновым в саду Шереметевского дворца на Фонтанке (так называемый Фонтанный Дом), разрушен в начале десятых годов (см. Лукомский, стр. <?>).

¹⁵ *Коридор Петровских Коллегий* — коридор Петербургского университета.

¹⁶ *Петрушкина маска* — «Петрушка», балет Стравинского.

¹⁷ «Голубица, гряди!» — церковное песнопение. Пели, когда невеста ступала на ковер в храме.

¹⁸ Мальтийская Капелла — построена по проекту Кваренги (с 1798 г. до 1800 г.) во внутреннем дворе Воронцовского дворца, в котором помещался Пажеский корпус.

¹⁹ Скобарь — обидное прозвище псковичей.

²⁰ *Soft embalmer* (англ.) — «нежный утешитель» — см. сонет Китса «To the Sleep» («К сну»).

²¹ Пропущенные строфы — подражание Пушкину. См. «Об Евгении Онегине»: «Смиренно сознаюсь также, что в Дон Жуане есть две выпущенные строфы», — писал Пушкин.

²² Баута — маска с капюшоном.

²³ Звездная Палата (англ.) — тайное судилище, которое помещалось в зале, где на потолке было изображено звездное небо.

²⁴ См. знаменитое стихотворение Шелли «To the Skylark» («К жаворонку»).

²⁵ Георг — лорд Байрон.

²⁶ Клара Газуль — псевдоним Мериме.

²⁷ Волково Поле — старое название Волкова кладбища.

²⁸ Раньше поэма кончалась так:

А за мною, тайной сверкая
И назвавши себя — «Седьмая»^{—)},
На неслыханный мчалась пир,
Притворившись нотной тетрадкой,
Знаменитая Ленинградка
Возвращалась в родной эфир.

^{—)} «Седьмая» — Ленинградская симфония Шостаковича. Первую часть этой симфонии автор вывез из осажденного города 29 сентября 1941 г.

**<СТРОФЫ, НЕ ВОШЕДШИЕ
В «ПОЭМУ БЕЗ ГЕРОЯ»>**



<1> Пусть глаза его как озера...
От такого мертвого взора
Для меня он как смертный час.
Общий баловень и насмешник,
Перед ним самый смрадный грешник —
Воплощенная благодать...



<2> Не кружился в Европах бальных,
Рисовал оленей на скальных,
Гельгамеш ты, Геракл, Гессер —
Не поэт, а миф о поэте,
Взрослым был уже на рассвете
Отдаленнейших стран и вер.



<3> И с ухватками византийца
С ними там Арлекин-убийца,
А по-здешнему — мэтр и друг.
Он глядит, как будто с картины,
И под пальцами клавишины,
И безмерный уют вокруг.

<4>

Ты приедешь в черной карете
 Царскосельские кони эти
 И упряжка их à l'anglaise
 На минуту напомнят детство
 И отвергнутое наследство

<5>

Верьте мне вы или не верьте,
 Где-то здесь, в закрытом конверте
 С вычислением общей смерти
 Промелькнул измятый листок.
 Он не спрятан, не зашифрован,
 Но им целый мир расколдован,
 Небытия незримый поток.

<6>

[...театр Мариинский
 Он предчувствует, что Стравинский,
 Расковавший недра души,
 Ныне юноша обрученный
 С девой Музыкой. Обреченный
 Небывалое совершать]

<7>

И тогда, как страшное действо,
 Возникают следы злодейства,
 Снова вертится карусель.
 И какие-то новые дети
 Из еще не бывших столетий
 Украшают в Сочельник ель.

<8>

Словно память «Народной Воли»,
Тут уже до Горячего Поля,
Вероятно, рукой подать.
И смолкает мой голос вещей,
Тут уже чудеса похлеще.
Но уйдем — мне некогда ждать.

За заставой воеет шарманка,
Водят мишку, пляшет цыганка,
Матерится мастеровой.
Паровик идет до Скорбящей,
Дальше только сумрак смердящий.
<В землю врос>
У тюрьмы — гигант часовой.

<9>

(Вкруг него — дорогие тени,
Но напрасны слова молений,
Милых губ напрасен привет.
И сияет в ночи алмазной,
Как одно виденье соблазна,
Тот загадочный силуэт).

Институтка, кузина, Джульетта!..
Не дожидаться тебе корнета,
В монастырь ты уйдешь тайком.
Нем твой бубен, моя цыганка,
И уже почернела ранка
У тебя под левый соском.

<10>

Что бормочешь ты, полночь наша?
 Все равно умерла Параша,
 Молодая хозяйка дворца,
 Тянет ладаном из всех окон,
 Срезан самый любимый локон,
 И темнеет овал лица.
 Не достроена галерея —
 Эта свадебная затея,
 Где опять под подсказку Борея
 Это все я для вас пишу...

<11>

Там я рада или не рада,
 Что иду с тобой с «Маскарада»,
 И куда мы с тобой дойдем.
 Но наверно вокруг тот самый
 Страшный город Пиковой дамы
 С каждым шагом все дальше дом.

<12>

А за тонкой стенкой, откуда
 Я ушла, не дождавшись чуда,
 В сентябре, в ненастную ночь.
 Человек еще не спит и бормочет,
 Что теперь больше счастья хочет
 Позабыть про царскую дочь +

+ Лермонтов: Едет царевич задумчиво прочь.
 Будет он помнить про царскую дочь.

<13>

[Я иду навстречу виденью
И борюсь я с собственной тенью —
Беспощаднее нет борьбы.
Рвется тень моя к вечной славе,
Я как страж стою на заставе
И велю ей идти назад...
.....
.....
Как теперь в Москве говорят.
Я хочу растоптать ногами
Ту, что светится в светлой раме,
Самозванку]
Над плечами ее не крылья

<14>

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?

<15>

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?
Как спастись от второго шага...

<16>

В черноватом Париж тумане,
И наверно, опять Модильяни
Незаметно бродил за мной.
У него печальное свойство
Даже в сон мой вносить беспокойство
И быть многих бедствий виной.

Но он мне — своей Египтянке...
Что играет старик на шарманке,
А под ней весь парижский гул,
Словно гул подземного моря —
Этот тоже довольно горя
И стыда и лиха — хлебнул.

<17>

И тогда мой гость зазеркальный,
Невеселый и непечальный,
Просто спросит: простишь меня.
Обовьет, как цепью жемчужной,
И мне сразу станет не нужно
Мрака ночи и блеска дня.

<18>

Все готово для встречи друга,
Даже пламень адского круга —
Все равно — что будет потом,
Но не знаю, что это значит, —
Что так горько мой ангел плачет,
Тот со свитком своим и с пером?..

ΠΡΟΖΑ Ο ΠΟΘΜΕ

PRO DOMO MEA

ИЗ ПИСЬМА К N N

... Вы, зная обстановку моей тогдашней жизни,
<1> можете судить об этом лучше других.

Осенью 1940 года, разбирая мой старый (впоследствии погибший во время осады) архив, я наткнулась на давно бывшие у меня письма и стихи, прежде не читанные мною («Бес попутал в укладке рыгться»). Они относились к трагическому событию 1913 года, о котором повествуется в «Поэме без героя».

Тогда я написала стихотворный отрывок «Ты в Россию пришла ниоткуда» в связи с стихотворением «Современница». Вы даже, может быть, еще помните, как я читала Вам оба эти стихотворения в Фонтанном Доме в присутствии старого шереметевского клена («а свидетель всего на свете...»).

В бессонную ночь 26—27 декабря этот стихотворный отрывок стал неожиданно расти и превращаться в первый набросок «Поэмы без героя». История дальнейшего роста поэмы кое-как изложена в бормотании под заглавием «Вместо предисловия».

Вы не можете себе представить, сколько диких, нелепых и смешных толков породила эта «Петербургская повесть».

Строже всего, как это ни странно, ее судили мои современники, и их обвинения сформулировал в Ташкен-

те Х., когда он сказал, что я свожу какие-то старые сче-ты с эпохой (10-е годы) и людьми, которых или уже нет, или которые не могут мне ответить. Тем же, кто не знает некоторые «петербургские обстоятельства», поэма бу-дет непонятна и неинтересна.

Другие, в особенности женщины, считали, что «Поэма без героя» — измена какому-то прежнему «идеалу» и, что еще хуже, разоблачение моих давних стихов «Четки», которые они «так любят».

Так в первый раз в жизни я встретила вместо по-тока патоки искреннее негодование читателей, и это, естественно, вдохновило меня. Затем, как известно каж-дому грамотному человеку⁺ ... я совсем перестала пи-сать стихи, и все же в течение 15 лет эта поэма неожи-данно, как припадки какой-то неизлечимой болезни, вновь и вновь настигала меня (случалось это всюду — в концерте при музыке, на улице, даже во сне). Всего сильнее она терзала меня в декабре 1959 года в Ленин-граде — снова превращаясь в трагический балет, что явствует из дневниковых записей (13 декабря) и стро-фы о Блоке. И я не могла от нее оторваться, дополняя и исправляя, по-видимому, оконченную вещь.

(Но была для меня та тема
Как раздавленная хризантема
На полу, когда гроб несут.
Я пила ее в капле каждой
И, бесовскою черной жаждой
Одержима, не знала, как
Мне разделаться с бесноватой.)

⁺ Кусок письма кто-то сжег.

И неудивительно, что Х., как Вам известно, сказал мне: «Ну, Вы пропали, она Вас никогда не отпустит».

Но... я замечаю, что письмо мое длиннее, чем ему следует быть, а мне еще надо...

27 мая 1955. Москва



7 июня 1958

КСТАТИ О ПУТАНИЦЕ

Все, что я знала о ней до вчерашнего дня (6 июня <2> 1958) было заглавие, портрет О. А. в этой роли, сделанный С. Судейкиным. Оригинал в Русском музее, авторская копия в Минске. Вчера мне принесли пьесу, поразившую меня своим убожеством. В числе источников поэмы прошу ее не числить.

Невольно вспоминаешь слова Шилейки: «Область совпадений столь же огромна, как и область подражаний и заимствований».



О ПОЭМЕ

Эта поэма — своеобразный бунт вещей. *** вещи, <3> 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, ритм, рожденный этим шоком, то затихая, то снова возникая, сопровождал меня в столь непохожие друг на друга периоды моей жизни. Поэма оказалась вместительнее,

чем я думала вначале. Она незаметно приняла в себя события и чувства разных временных слоев, и теперь, когда я, наконец, избавилась от нее, — я вижу ее совершенно единой и цельной. И мне не мешает, что, как я сказала в Ташкенте:

Рядом с этой идет Другая.

Красная Конница. Воскресенье. Март 1959

Вещей? — Не только вещей — и знаменитый Белый Зал через площадку по той же лестнице (раб<оты> Кваренги) принял посильное в ней участие. Там среди таинственных зеркал, за которыми когда-то прятался и подслушивал Павел I (семейный рассказ Ш<ереметев>ых со слов В.К. Шилейки), оказались неприглашенные ряженные 1941 <года>, а Фонтанный Грот из Шеремет<евского> Сада (уничт<оженный> в ... году), очевидно, не первый раз возникает в бреду и оттуда фавн приносит (L'après midi и т.д. *) козлоногую.

20 августа 1962. Комарово



М. Б., ИЗ ДНЕВНИКА

I

... Я сразу услышала и увидела ее всю — какая она <4> сейчас (кроме войны, разумеется), но понадобилось [почти] двадцать лет, чтобы из первого наброска выросла вся поэма.

На месяцы, на годы она закрывалась герметически, я забывала ее, я не любила ее, я внутренне боролась с ней. Работа над ней (когда она подпускала меня к себе)

*После полудня (фр.)

напоминала проявление пластинки. Там уже все были. Демон всегда был Блоком, Верстовой Столб — [чем-то вроде молодого Маяковского] Поэтом вообще, Поэтом с большой буквы и т.д. Характеры развивались, менялись, жизнь приводила новые действующие лица. Кто-то уходил. Борьба с читателем продолжалась все время. Помощь читателя (особенно в Ташкенте) тоже. Там мне казалось, что мы пишем ее все вместе. Иногда она [поэма] вся устремлялась в балет (два раза), и тогда ее нельзя было ничем удержать. И [мне казалось] я думала, что она там и останется навсегда⁺. Я писала <неразборчиво одно слово> некое подобие балетного либретто⁺⁺, но потом она возвращалась и все шло по старому.

Первый росток (первый росточек, толчок), который я десятилетиями скрывала от себя самой, это, конечно, запись Пушкина: «Только первый любовник производит... впечатление на женщину, как первый убитый на войне...» Всеволод был не первым убитым и никогда моим любовником не был, но его самоубийство было так похоже на другую катастрофу... что они навсегда слилось для меня. Вторая картина, навсегда выхваченная прожектором памяти из мрака прошлого, это мы с Ольгой после похорон Блока, ищущие на Смоленском кладбище могилу Всеволода († 1913). «Это где-то у стены», — сказала Ольга, но найти не могла. Я почему-то запомнила эту минуту *навсегда*.

17 декабря 1959 г., Ленинград

⁺ *Навсегда* под рожденной ею музыкой, как могила под горой цветов.

⁺⁺ См. экземпляр с портретом работы Тышлера. Это [первый] второй набросок балета. (После предисловия).



Слишком большая чувствительность в поэте ныне
<5> раздражает читателя. Читатель сам хочет быть чувствительным, за двоих, потом он непрерывно помнит все, что ему пришлось испытать в жизни и его раздражают претензии поэта: потчевать читателя собственными бедами бесполезно. Этот подход к читателю устарел. Итог этого состязания предрешен, поэт уже сказал свое и его никто не спрашивает.

24 декабря 1959. Европейский Сочельник



К ПРОЗЕ О ПОЭМЕ

Если можно шекспировскую трагедию и пушкин-
<6> скую поэму («Ромео и Джульетта» и «Мавра») переделывать в балет, то я не вижу препятствия, чтобы сделать то же с «Поэмой без героя». Что в ней присутствует музыка, я слышу уже 15 лет и почти от всех читателей этой вещи. Ряд вставных номеров подразумевается. Целая танцевальная сюита в I-ой части. Музыку (реальную) взять у ... Я уверена — она у него есть (или будет). Декорации и костюмы мог бы сделать Дм. Бушен, который был почти свидетелем многих событий 10-ых годов. (Или Юрка Анненков, который тоже кое-что помнит).



Больше всего будут спрашивать, кто же —
<7> «Владыка Мрака» (про Верстовой Столб уже спрашивали), т. е. попросту черт. Он же в «Решке»: «Сам

изящнейший Сатана». Мне не очень хочется говорить об этом, но для тех, кто знает всю историю 1913 г., — это не тайна. Скажу только, что он, вероятно, родился в рубашке, он один из тех, кому все можно. Я сейчас не буду перечислять, что было можно ему, но если бы я это сделала, у современного читателя волосы стали дыбом.

Того же, кто упомянут в ее заглавии и кого так жадно искала в ней сталинская охранка, в [ней] Поэме действительно нет, но многое основано на его отсутствии.

Не надо узнавать его в герое «царскосельского лирического отступления» (III-я главка), а тем более не надо вводить в Поэму ни в чем не повинного графа Комаровского только за то, что он был царскоселом, [и] его инициалы В.К. и он покончил с собой осенью 1914 г. в сумасшедшем доме.

Таинственный «Гость из Будущего», вероятно, предпочтет остаться не названным, а так как он один из всех «не веет летейской стужей», я им не заведу.

(Но ведь это нужно только для музыкальных характеристик, (как в «Карнавале» Шумана) или для совсем пустого любопытства).

Кто-то «без лица и названья» («Лишняя тень» I-ой главки), конечно, — никто, постоянный спутник нашей жизни и виновник стольких бед⁺.

Итак, эта шестая страница неизвестно чего почти неожиданно для меня самой стала вместилищем этих авторских тайн (признаний). Но кто обязан верить автору? И отчего думать, что будущих читателей (если

⁺ Сознаюсь, что второй раз он попал в Поэму (III-я главка) прямо из балетного либретто, где он в собольей шубе и цилиндре, в своей карете провожал домой Коломбину, когда у него под перчаткой не оказалось руки.

они окажутся) будут интересоваться именно эти мелочи. В таких случаях мне почему-то вспоминается Блок, который с таким воодушевлением в своем дневнике записывает всю историю «Песни Судьбы». Мы узнаем имена всех, кто слушал первое чтение в доме автора, кто что сказал и почему. Видно, А<лександр> А<лександрович> придавал очень важное значение этой пьесе. А я почти за полвека не слышала, чтобы кто-нибудь сказал о ней доброе или вообще какое-нибудь слово (бранить Блока вообще не принято).

26 августа 1961

Комарово



2 января 1961, Москва

Сегодня М. А. З<енкевич> долго и подробно <8> говорил о «Триптихе»: Она (т.е. поэма), по его мнению, — Трагическая Симфония — музыка ей не нужна, потому что содержится в ней самой. Автор говорит как Судьба (Ананке), подымаясь надо всем — людьми, временем, событиями. Сделано очень крепко. Слово акмеистическое, с твердо очерченными границами. По фантастике близко к «Заблудившемуся трамваю». По простоте сюжета, который можно пересказать в двух словах, — к «Мед<ному> вс<аднику>».



<...> (Блок о Комиссаржевской). В.Ф. Ком<ис- <9> саржевская> голосом своим вторила мировому оркестру. Оттого ее требовательный и нежный голос был подобен голосу весны. Он звал нас безмерно дальше, чем содержание произносимых слов.

Вот эту возможность звать голосом неизмеримо дальше, чем это делают произносимые слова, Жирмунский и имеет в виду, говоря о «Поэме без Героя». Оттого столь различно отношение к Поэме читателей. Одни сразу слышат это эхо, этот второй шаг. Другие его не слышат и просто ищут крамолы, не находят и обижаются.

Все это я сообразила очень недавно и, возможно, это и станет моим разлучением с Поэмой.

В. М. Жирмунский очень интересно говорил о поэме. Он сказал, что это исполнение мечты символистов, т.е. это то, что они проповедовали в теории, но никогда не осуществляли в своих произведениях (магия ритма, волшебство видения), что в их поэмах ничего этого нет. <...>

В наше время кино так же вытеснило и трагедию, и комедию, как в Риме пантомима. Классические произведения греческой драматургии переделывались в либретто для пантомимов. (Период империи.)

М. б., не случайная аналогия. Не то же ли самое «Ромео и Джульетта» (Прокофьев) и «Отелло» (Хачатуряна), превращенные в балет.

Итак, если слова Берк^{овского} не просто комплимент, — «Поэма без Героя» обладает всеми качествами и свойствами совершенно нового и не имеющего в истории литературы прецедента произведения, потому что ссылка на музыку не может быть приложена ни к одному известному нам лит. произведению. О музыке в связи с «Триптихом» начали говорить очень рано, еще в Ташкенте (называли «Карнавал» Шумана), но там (Ж. Санд) характеристики даны средствами самой му-

зыки. Установление им же ее танцевальной сущности (о которой говорил и Пастернак — фигуры «Русской») объясняет ее двукратных уход в балетное либретто.



О ПОЭМЕ

1. В. М. Ж<ирмунск>ий. (Осенью 60 г. Комарово.)

<10> 2. Берковский говорил о моей поэме там же, тогда же, 1960. Поэма — как танец (но не «Карнавал» Шумана).

3. Пастернак о поэме (тоже танец). «Русская». Моя лирика — с платочком, отступая. Поэма, — распахнув руки — вперед.

4. М. Зенкевич. Поэма — *трагическая симфония*. Каждое слово прошло через автора. В поэме никаких личных счетов и даже никакой политики. Это поверх политики (М. З<енкев>ич). Очень похоже (отзыв современника).

(1961)



ЕЩЕ О ПОЭМЕ

<11> Она не только с помощью скрытой в ней музыки дважды уходила от меня в балет. Она рвалась обратно, куда-то в темноту, в историю («И царицей Авдотьей заклятый: «Быть пусту месту сему»), в петербургскую историю от Петра до осады 1941—1944 гг., или вернее в петербургский миф. (Петербургская гофманиана.)⁺

⁺ Как Плутарх, который начинает с мифич<еских> времен и кончает своим дядей или дедом, дружившим с поваром Антония.

(Вообще же это апофеоз 10-ых годов во всем их великолепии и их слабости).

Другое ее свойство: этот волшебный напиток, лиась в сосуд, вдруг густеет и превращается в мою биографию, как бы увиденн<ую> кем-то во сне или в ряде зеркал. («И я рада или не рада, что иду с тоб<ой> ...»). Иногда я вижу ее всю сквозную, излучающую непонятный свет (похожий на свет белой ночи, когда все светится изнутри), распахиваются 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.

И вдруг эта фата-моргана обрывается. На столе просто стихи, довольно изящные, искусные, дерзкие. Ни таинственного света, ни второго шага, ни взбунтовавшегося эха, ни теней, получивших отдельное бытие, и тогда я начинаю понимать, почему она оставляет холодным<и> некоторых своих читателей. Это случается, главным образом, тогда, когда я читаю ее кому-нибудь, до кого она не доходит, и она, как бумеранг (прошу извинить избитое сравнение), возвращается ко мне, но в каком виде(!?), и рая меня самое.

17 мая 1961 г. Комарово



...и рая меня самое.

<12>

Попытка заземлить ее (по совету покойного Галкина) кончилась полной неудачей. Она категорически отказалась идти в предместья. Ни цыганки на заплыванной мостовой, ни паровика, идущего до Скорбящей, ни о Хлеб<никове>, ни Горячего Поля, она не хочет

ничего этого, она не пошла на смертный мост с Маяковским, ни в пропахшие березовым веником пятикопеечные бани, ни в волшебные блоковские портерные, где на стенах корабли, а вокруг — тайна и петербургский миф — она упрямо осталась на своем роковом углу у дома, который построили в начале 19 в. бр. Адамини, откуда видны окна Мр<аморного> дворца, а мимо под звуки барабана возвращаются в свои казармы курносые павловцы. В то время, как сквозь мягкую мокрую новогоднюю мятель на Марсовом Поле сквозят обрывки ста майских парадов и

Все таинства Летнего Сада —
Наводнения, свиданья, осада...

Кто-то сказал: «П<оэма> б<ез> Г<ероя>» — Реквием по всей Европе». Вероятно, он был рассеян и в эту минуту думал о чем-нибудь другом.

Один раз я хитростью выманила ее на Шереметевский чердак («Решка»), скрыв, что под этим еще кроется Ташкент⁺, и еще раз само Время увело ее почти к волнам Тихого океана. Могила поэта.

О существовании второй музыки я узнала чуть не вчера. М. б., я даже когда-нибудь ее услышу. Третья (азиатская) сопровождала ее кровавую растерзанную юность, а первая уже снилась мне до ее рождения — и уводила меня в не легендарный — настоящий двадцатый век.

27 июля 1961. Комарово.

⁺ Который, несмотря на то, что сладостно связан с ней музыкой, никак в ней не отразился.



К<удинов> дает довольно низменное, но прав-
 <13> доподобное объяснение недоходчивости поэмы до
 некоторых читателей. Он говорит: Ненапечатанная
 вещь должна быть крамольной. Когда список попадал
 кому-нибудь в руки, он торопился скорее пробежать весь
 текст, ожидая найти крамолу. Когда ее не оказывалось,
 он разочарованно говорил: ничего особенного — я ждал
 другого (?). Очевидно, с ней это и приключилось, когда
 ее напечатали в Нью-Йорке. Там ждали второго
 «Живаго» или по крайней мере «Погорельщины». Не
 найдя ни того, ни другого [окрестили] обозвали непо-
 нятной, хотя в последнем варианте она совершенно
 ясная, и для ее понимания требуется лишь литературный
 ликбез, и препятствием понимания м. б. только новизна
 ее формы.

17 июля 1961. Москва



(ДАЛЬШЕ ПРО ПОЭМУ)

Кроме того, одна из ее особенностей это —
 <14> присутствие отсутствующих. Как в толпе на заднем
 плане мелькают какие-то полузнакомые лица, в ней
 дышат, ходят, м. б., даже действуют не названные
 существа [и автор, как курица [снесша], высидевшая
 лебединое яйцо, мечется по берегу, а «гадкий утенок»
 (будущий лебедь) уже далеко уплыл].

* * *

Определить, когда она начала звучать во мне,
 невозможно. 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, когда я стояла уже без моего спутника на Литейном мосту, в то время, когда его неожиданно развели среди бела дня (случай беспрецедентный), чтобы пропустить к Смольному миноносцы для поддержки большевиков (25 окт<ября> 1917 г.). Как знать?!



Из книги «Бег времени».

Глава могла бы называться ВТОРОЕ ПИСЬМО⁺

22 августа 1961

Комарово

...увлекшись сообщением последних новостей 1955,
 <15> я действительно несколько затянула последнее письмо, потом я, кажется, потеряла его, потому что Вы никогда не упомянули о нем во время наших многочисленных московских встреч. С тех пор случилось нежданное и великое — стихи вернулись в мир. В том письме я, между прочим, писала Вам о моей Поэме. Теперь могу прибавить, что она действительно вела себя очень дурно, так что я одно время предполагала совсем отказаться от нее, как хозяин пса, искушавшего кого-нибудь на улице, делает незнакомое лицо и удаляется, не ускоряя шаг. Но из этого тоже ничего не вышло⁺⁺ (а мне с самого начала казалось, что ей пошло бы быть анонимной, а приписать ее уже умершему поэту было бы совсем бессовестно) —

⁺ Почему второе — мне больше нравятся нечетные цифры, почему не третье и не седьмое. Как Вам кажется — седьмое?

⁺⁺ Планы Белкина.

а) потому что никто не хотел взять ее на себя,
б) потому что все, с кем я заводила беседу на эту тему, — утверждали, что у их родственников есть списки, сделанные моей рукой со всеми мне присущими орфографическими ошибками (ложь, конечно).

Однако вышеупомянутое письмо не пропало для благодарного потомства, и если этому уготована та же участь, не теряйте надежды увидеть его напечатанным в Лос-Анджелесе или Тимбукту с священной надписью:

ALL RIGHTS RESERVED*.

Мне лично приходится любоваться этой надписью на моих никому не переуступленных писаниях... Однако это детали. Гораздо хуже то, что делает сама Поэма. По слухам, она старается подмять под себя никакого к ней отношения не имеющие другие мои произведения, искажая этим и мой (какой ни есть) творческий путь, и мою биографию.

Затем я еще раз убеждаюсь, что женщине лучше кокетничать, когда она находится *du bon côté de la quarantaine* **, а не наоборот, а я, грешница, из чистейшего кокетства все в том же злополучном письме к Вам любовно перечислила все случаи, когда Поэма была встречена в *штыки*. По-видимому, такой «откровенности» автора соблазнительно поверить.

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

* Все права сохранены (англ.).

** По лучшую сторону сорокалетия (фр.).

18 и 19 веками (вплоть до обстановки комнаты графини), и библейское «Не убий» (отсюда всё «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 подпускать к Пушкину... Но когда я слышу, что Поэма и «трагедия совести» (В. Шкловский в Ташкенте), и объяснение, отчего произошла Революция (Шт<ок> в Москве), и «Реквием по всей Европе» (голос из зеркала), трагедия искупления и еще невесть что, мне становится страшно. (и «исполненная мечта символистов» — В. М. Жирмунский в Комарове, 1960 год). Многим в ней чудится трагический балет (однако Л. Я. Гинзбург считает, что ее магия — заперченный прием — why? *).

Не дожить до конца столетья...

Двадцать первое, двадцать третье...

Будто стружка летит с верстака!

Это, извините, стихи трезвейшего и знаменитого физика-атомщика, но... довольно — боюсь, что в третьем письме мне придется извиняться за эти цитаты, как я извиняюсь в этом за цитаты 1955 года.

Но что мне делать с старой шаманкой, которая защищается «заклинаниями» и «Посвящениями» из музыки и огня. Это она заставляет меня испытывать весьма лестные для авторского самолюбия ощущения курицы, высидевшей лебединое яйцо и беспомощно

* Почему? (англ.)

хлопающей крыльями на берегу в то время, как лебеденок уже далеко уплыл. По старой дружбе не скрою от Вас, что знатные иностранцы спрашивали меня — действительно ли я автор этого произведения. К чести нашей Родины должна сознаться, что по сю сторону границы таких сомнений не возникало.

Просто люди с улицы приходят и жалуются, что их измучила Поэма. И мне приходит в голову, что мне ее действительно кто-то продиктовал, причем приберег лучшие строфы под конец. Особенно меня убеждает в этом та демонская легкость, с которой я писала Поэму: редчайшие рифмы просто висели на кончике карандаша, самые сложные повороты сами выступали из бумаги.

«ЧТО ВСТАВИТЬ ВО ВТОРОЕ ПИСЬМО»

- 1) О Белкинстве.
- 2) Об уходе Поэмы в балет, кино и т.п. *Мейерхольд*. (Демонский профиль.)
- 3) О тенях, которые мерещатся читателям.
- 4) «Не с нашим счастьем», как говорили москвичи в конце декабря 1916, обсуждая слухи о смерти Распутина.

5) ... и я уже слышу голос, предупреждающий меня, чтобы я не проваливалась в нее, как провалился Пастернак в «Живаго», что и стало его гибелью, но я отвечаю — «Нет, мне грозит нечто совершенно иное. Я сейчас прочла свои стихи. (Довольно избранные). Они показались мне невероятно суровыми (какая уж там нежность ранних!), обнаженными, нищими, но в них нет жалоб, плача над собой и всего невыносимого. Но кому они нужны! Я бы, положила руку на сердце, ни за что не стала бы их читать, если бы их написал кто-

нибудь другой. Они *ничего не дают* читателю. Они похожи на стихи человека, 20 л. просидевшего в тюрьме. Уважаешь судьбу, но в них нечему учиться, они не несут утешения, они не так совершенны, чтобы ими любоваться, за ними, по-моему, нельзя идти. И этот суровый черный, как уголь, голос и ни проблеска, ни луча, ни капли... Все кончено бесповоротно. М. б., если их соединить с последней книжкой (1961 г.), это будет не так заметно или может создаться иное впечатление. Величья никакого я в них не вижу. Вообще это так голо, так в лоб — так однообразно, хотя тема несчастной любви отсутствует. Как-то поярче — «Выцветшие картинки», но боюсь, что их будут воспринимать как стилизацию — не дай Бог! — (а это мое первое по времени Царское, до-версальское, до-расстрелиевское). А остальное! — углем по дегтю. Боже! — неужели это стихи? Сама трагедия не должна быть такой. Так и кажется, что люди, собравшиеся, чтобы их читать, должны потихоньку говорить друг другу: «Пойдем выпьем» или что-нибудь в этом роде.

Мир не видел такой нищеты,
 Существа он не видел бесправней,
 Даже ветер со мною на ты
 Там за той оборвавшейся ставней.



26 августа 1961, Комарово

Кроме попытки увода Поэмы в предместье (Вяз-
 <16> земская> Лавра, букинисты, церковные ограды и
 т.д.) к процессу заземления относится и попытка дать

драгуну какую-то биографию, какую-то предысторию (невеста-смолянка, кузина, ушедшая в монастырь — «Великих Постриг», и заколовшаяся от его измены цыганка). Обе пришли из балета, и их обратно в Поэму не пустили («Две тени милые»). М. б., они возникнут в одной из музык.

Но самой Поэме обе девушки оказались совершенно не нужны. Другая линия его *настоящей* биографии для меня слишком мало известна и вся восходила бы к сборнику его стихов (М.К.).

Биография героини (полу-Ольга, — полу-Т. Вечеслова) записана в одной из моих записных книжек — там балетная школа (Т.В.), полонез с Нижинским, Дягилев, Париж, Москва — балаганы, художник, la danse russe в Царскосельском дворце и т.д. Всего этого Поэма не захотела.

Интересно, чего же она еще захочет?



ПРОДОЛЖЕНИЕ

(ЕЩЕ О ПОЭМЕ)

... Сейчас я поняла: «Вторая», или «Другая»
 <17> («Рядом с этой идет «Другая...»), которая так мешает чуть не с самого начала (во всяком случае в Ташкенте) — это просто пропуски, это не заполненные пробелы, из которых, иногда почти чудом, удастся выловить что-то и вставить в текст. К этому, в сущности, сводится моя деятельность, которая так раздражает некоторых читателей. К моему огорчению, эти куски часто называют «жемчужинами» и клянутся, что они лучше

окружающего их текста ⁺. (Так было с лирическим отступлением о Госте из Будущего, I главка).

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 котором оно пребывало. Оттого и незаметны «швы» (что так изумляет некоторых, в частности, Озерова).

Ощущение Канунов, Сочельников — ось, на которой вращается вся вещь ⁺⁺, как волшебная карусель (примеры). Это то дыхание, которое приводит в движение все детали и самый окружающий воздух. (Ветер завтрашнего дня.) Читатель и слушатель попадает в этот вращающийся воздух, отчего и создается магия, вызывающая головокружение и называемая некоторыми (Л. Я. Гинзбург) запрещенным приемом: («Не боюсь ни смерти, ни срама / Это тайнопись, криптограмма / Запрещенный это прием»).

Но это и то, чего хотели, между прочим, добиться символисты и что они проповедовали в теории, но чего они не могли достичь, когда начинали писать сами (В.М.Жирмунский), 1960 г. (развить).

31 августа 1961, Ленинград

⁺ Так произошло на днях с куском:
«Кто-то с ней «без лица и названья»

.....
А теперь прощаться пора!
И «Портрет Козлоногой».

⁺⁺ Еще в Ташкенте (Шток) говорил, что поэма похожа на большие старинные башенные часы с сложнейшим механизмом (Horloge). Не то ли это?

ЕЩЕ К ПРОЗЕ О ПОЭМЕ

...Все в ней двоится и троится. И, конечно, — сам
 <18> автор. Один видит на «Брокене» — тень драгуна живого
 («А за ней в ши<нели>»), другой видит его же в своей
 (Фонтанной) комнате мертвым и приходит в ужас.

(И так все).

19-летн<ий> поэт Х. сказал мне в Москве: «Он
 (мальчик, драгун) был лучше их всех, за это они его
 убили». При всей его наивности этот отзыв запомнил-
 ся, потому что так по существу мало кто [говорил] вы-
 сказывался.

25 ноября <1961>

...Так возясь то с балетом, то с кино [сценарием],
 <19> я все не могла понять, что собственно я делаю.
 Следующ<ая> цитата разъяснила дело: «This book may
 be read as a poem or verse play»* — пишет Peter Viereck
 (1961. «The tree witch»)** и затем технически объясняет,
 каким образом поэма превращается в пьесу. То же
 и одноврем<енно> я делала с «Триптихом». Его «The
 tree witch» — современник моей поэмы, и, возможно,
 такая близость.

* Эта книга может быть читаема как поэма или пьеса
 в стихах (англ.).

** Питер Вирек. Дриада (англ.).

ПРОДОЛЖЕНИЕ

Все это я, разумеется, говорю неизвестно для кого
 <20> и неизвестно зачем; читатели же должны верить, что она, как опытная космонавтка, так вот и спустилась с неба, никогда другой не была, и никогда другой не будет и не может быть.

Больница. Ноябрь, 1961.

К СТАТЬЕ «ПРОЗА О ПОЭМЕ»

Гавань. Ноябрь. 1961. Больница

Я [писала] начала ее в послеежовском опустелом
 <21> Ленинграде (в мой самый урожайный 1940 год), продолжила в «Константинополе для бедных» — Ташкенте (который был для нее волшебной колыбелью), потом, в последн<ий> год войны, опять в Фонтанном Доме, среди развалин моего [родного] города, в сталинской Москве и между сосенок Комарова. Рядом с ней, такой пестрой (несмотря на отсутствие красочных эпитетов [и бурной] и тонущей в музыке, шел траурный Requiem, единственным аккомпанементом которого может быть только Тишина и редкие отдаленные удары похоронного звона.

В Ташкенте у нее появилась еще одна попутчица — пьеса «Энума элиш», одновременно шутовская и пророчес<кая>, от которой и пепла нет.

Лирика [она] ей не мешала, и она не вмешивалась в нее.

ПЛАН «ПРОЗЫ О ПОЭМЕ»

(Может быть, это будет новое «Вместо предисловия»).

1. Где и когда я ее писала. 2. Как она меня
<22> преследовала. 3. О самой Поэме. Провал попыток
заземления. (Запись из пестрой тетради.) Ее уходы
в балет. Бумеранг. — Карусель. — Поэма Канунов.
(Примеры). 4. Ее связь с Петербургской гофманианой.
5. Подтекст. «Другая» — траурная — обломки ее
в «Триптихе».

Писать широко и свободно. Симфония.

Отзывы Б. Пастернака⁺ и В. М. Жирмунского
(Старостина, Штока, Добина, Чуковского и т.д.).

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?

ЕЩЕ О ПОЭМЕ

Опять два стиха из «Другой»! Они глубже, точнее
<23> и больше приоткрывают, чем их соседи. Я начинаю
думать, что «Другая» совсем сквозная. Таков же стих,
который имеет несколько смыслов:

⁺ И не потому, что я верю, что он, Борис, так думал. Он ничего
не думал о чужих стихах. Он просто забывал их ровно через 5 минут,
но уж очень у него по его гениальности прелестно сказалось. (Я, грешница,
тоже забыла, но мне напомнила в этом году Л. Чуковская).

Прибежавший сюда без маски.

Он и торопился — он один из всех показывает свое настоящее лицо — в этом его характеристика и т.д.

А матрос (пьяный) всегда был Цусимой — до самой войны 15 г., когда я видела матросов в пешем строю, у меня невольно сжималось сердце от воспоминаний о Цусиме, — этом тоже первом ужасе моего поколения, и чего я не сумела выразить в поэме «У самого моря». (Что поет моряк? — Поискать.)

(Гр<афа> В.А. Комаровского придумал, вероятно, С. Маковский, который знал Комаровского и печатал его в «А<поллоне>».) Б. Ф<илиппов> копнул глубоко, но не в том месте. Ему бы начать с «Голоса памяти» в «Четках», просто посвященно<го> О. С. Там [просто] сказано:

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

(Это же эпиграф к II-ой главке 1913 года.)

О глазах и взгляде О. С. сказано и в стихотворении лета 1921 г., тоже посвященном О. С. (Anno Domini. «Пророчишь, горькая...»⁺).



Поэма опять двоится. Все время звучит второй шаг.
<24> Что-то идущее рядом — другой текст, и не понять, где голос, где эхо и которая тень другой, поэтому она так вместительна, чтобы не сказать бездонна. Никогда еще брошенный в нее факел не осветил ее дна. Я, как дождь, [влетаю] проникаю в самые узкие щелочки, расширяю

⁺ То мертвому ли сладостный укор?

их — так появляются новые строфы. За словами мне порой чудится петербургский период русской истории:

Да будет пусто место сие

далее Суздаль — Покровский Монастырь — Евдокия Федоровна Лопухина. Петербургские ужасы: могила царевича Алексея, смерть Петра, Павла, Параша Жемч<угова>, дуэль Пушкина, наводнение, тюремные очереди 1937 г., блокада. Все это должно звучать в еще несуществующей музыке. Опять декабрь, опять она стучится в мою дверь и клянется, что это в последний раз. Опять я вижу ее в пустом зеркале, куда ушел гость из Будущего и во сне.

Ордынка, 1961



ОНА ШИРЕ...

Так сказал Вл<адимир> Павл<ович> Михайлов <25> о «Поэме без Героя». Вот это чувство незаполненных пустот, где что-то рядом, т.е. мнимо незаполненных, потому что, может быть *главное* как раз там, и создает чувство, близкое к волшебству. Эти якобы пустоты и темноты вдруг освещаются то солнцем, то луной, то петербургским угловым фонарем и оказываются то куском города, то тайгой, то гостинной Коломбины, то шереметевским «чердаком», по которому кружит адская арлекинада «Решки», а в печной трубе, заглушая вой ветра, бормотанье «Реквиема».

Жирму<нский> о Поэме: Это — исполненная мечта символистов. В теории они много говорили о магии стиха, о втором шаге и т.д. (Напр., Блок

о Комис<саржевской>), а когда начинали писать, всего этого не было.

Пастернак Бор<ис> сравнивал мое творч<ество> с фигурами «русской». *Лирика* — прячась за платочком и отступая. *Поэма* — раскинув руки, — вперед.

Peter Viereck (о своей поэме, которая, по его мнению, может превращаться в драматическое действие).



Поэма как последнее звено Петербургской Гофманианы.

... А есть еще такие, что не хотят, чтобы им объясняли. Они сами все знают, объясняя, автор их как бы обкрадывает.



РАБОТАЕТ ПОДТЕКСТ

И только сегодня мне удалось окончательно
<27> формулировать особенность моего метода (в Поэме).
Ничто не сказано в лоб.

I. Сложнейшие и глубочайшие вещи изложены не на десятках страниц, как они привыкли, а в двух стихах, но для всех понятно. («Кор<идор> Петр<овских> кол<легий>» и «Что угодно может случиться» — вся эмиграция. «Все уже на местах, кто надо» и «До смешного близка развязка» — Революция. То же в области чувств и характеристик («Потаенный тайлся гул» — война).

II. Строки с двойным дном

Вы отсюда куда?
— Бог весть!

«По рядам пробежал озноб».

И открылась мне та дорога,

По которой ушло так много — Ежовиц<ина>,

Бериевщина —

По которой сына везли — единств<енное> пояснение.

Прибежавший сюда без маски.

Строка «Прибежавший сюда без маски» — тоже двойная. И просто торопился, и один из всех со своим лицом. (М.б., потому Кома и говорит, что из до-рев<олюционных> произведений он может читать только — Триптих).

И куда только она от меня ни уходила. Даже в гран-гиньоль, потому что как иначе назвать мысль всех их (главным образом, отсутствующих — Маяк<овского> Цветаеву, Нижинск<ого>, Дапертутто, Хлебн<ико-ва>) — рисун<ки> Митурича и т.д.), заставить видеть в волшебном зеркале колдовского шарманщика свой конец вместе с Фаустом, Д<он> Жуаном, Гамлетом... видеть, как Блока уведят 12 молодых людей, а Мейерхольда только двое. На фоне всех этих концов смерть драгуна просто блаженное успление.



Еще одно интересное: я заметила, что чем больше
<28> я ее объясняю, тем она загадочнее и непонятнее. Что всякому ясно, что до дна объяснить ее я не могу и не хочу (не смею) и все мои объяснения (при всей их узорности и изобретательности) только запутывают дело, — что она пришла ниоткуда и ушла в никуда, ничего не объяснила... Когда я читала одно из моих особенно длинных и подробных «объяснений» И<вановско>му,

он сказал: «Я чуть не крикнул посередине: «Перестаньте — не могу больше. Ведь то, что вы читаете, это та же поэма (скажем, «Решка»), но в прозе — это невыносимо».



Ты! кому эта поэма принадлежит на $\frac{3}{4}$, так как я
 <29> сама на $\frac{3}{4}$ сделана тобой, я пустила тебя только
 в одно лирическое отступление (царскосельское). Это
 мы с тобой дышали и не надышались сырым водо-
 падным воздухом парков («сии живые воды») и видели
 там <в> 1916 г. (нарциссы вдоль набережной).

... траурниц брачный полет...



Начинаю думать, что «Другая», откуда я под-
 <30> бирают крохи в моем «Триптихе» — это огромная
 траурная, мрачная, как туча — симфония о судьбе
 поколения и лучших его представителей, т.е. вернее обо
 всем, что нас постигло. А постигло нас разное: Стра-
 винский, Шаляпин, Павлова — слава, Нижинский —
 безумие, Маяков<ский>, Есен<ин>, Цвет<аева> —
 самоубийство, Мейерхольд, Гумилев, Пильняк —
 казнь, Зощенко и Мандельштам — смерть от голода на
 почве безумия и т.д., и т.п.

(Блок, Хлебников...)

Моя бедная поэма, которая начиналась с описания
 встречи Нов<ого> года и чуть ли не домашнего маска-
 рада — смела ли она надеяться, к чему ее подпустят. Но
 это странное упорство, с которым я к ней возвращалась,
 небывалый способ, которым я ее писала, все же свиде-
 тельствовал о чем-то. Когда в июне 41 г. я прочла

(в Москве) первый (без начала и без конца) кусок Марине Цветаевой, она не без язвительности сказала: «Надо обладать большой смелостью, чтобы в 1941 г. писать о Коломбине, Пьеро и Арлекине». Вероятно, этот кусок показался ей непростительно старомодным подражанием, стилизацией под раннего Кузмина или чем-то в этом роде, а она в это время уже была автором «Поэмы Воздуха» (1936), которую она в одну ночь переписала своей рукой и подарила мне с надписью, где фигурировала 25-лет<няя> любовь. Но не в этом дело.



... и все-таки все эти списки не полны и не верны.

<31> На единственно *верном*, отменяющем все списки, должны быть: 1) Дата 1962 г. 2) Отделенная от третьей IV-ая главка «1913 г.» со своей прозой («Угол Марсова Поля...») и новыми 9-ю стихами («Кто-то с ней «без лица и названья» — «А теперь прощаться пора») после стиха: «Возвратилась домой не одна». 3) Со стихами:

Кружевную шаль не снимая

...

В ожерелье черных агатов («1913 г.»)

...

4) Следующий кусок должен читаться так («1913»):

До смешного близка развязка,
Вкруг костров кучерская пляска⁺
Из-за ширм Петрушкина маска

⁺ Вар<иант>. За пятак чрез Неву на салазках.

Над Дворцом черно-желтый стяг...
 Все уже на местах — кто надо,
 Пятым актом из Летнего Сада
 Пахнет. *Призрак цусимского ада*
Тут же. Пьяный поет моряк.

5) «Вопль: «*Не надо!*» — и в отдалении (1913)

Чистый голос: «Я к смерти готов».

6) В примечаниях автора два портрета: Козло-
 ногой и драгуна. Там же строфа «Всех наряднее...» кон-
 чается так:

Не клянет, не молит, не дышит
 Голова m-me de Lamballe.
 А смиренница и красotka,
 Та, что козью пляшет чечетку,
 Снова гулит томно и кротко:
 «Que me veut mon Prince Carnaval?»

7) Новая редакция прозы к II-ой главке. (Про
 арапчат.) См. книгу Мейерхольда.

8) Дапертутто, Иоканааном (1913)

9) И никто меня не осудит

10) Певчих птиц не прятала в клетку (13)

11) И в тени заповедного кедра (февраль 62)
 Комар<ово>



К «ПРОЗЕ О ПОЭМЕ»

Начинаю думать, что «Другая», из которой
 <32> я подбираю крохи в моем «Триптихе» — это огромная,
 мрачная, как туча — симфония о судьбе поколения
 и лучших его представителей, т.е. обо всем, что нас

постигло. А постигло нечто беспримерное⁺, что та поэма звучит все время, как суд у Кафки и как Время, чего я, конечно, не смею сказать о моем бедном «Триптихе». Но слушая «Другую», т.е. слушая Время...

... и только сегодня мне удалось окончательно сформулировать особенности моего метода в «Поэме...». Ничего не сказано в лоб: сложнейшие и глубочайшие вещи изложены не на десятках страниц, как они привыкли, а в двух стихах, — но всем понятно, о чем идет речь и что чувствует автор. Напр.:

«Коридор Петровских коллегий
Бесконечен, гулок и прям,
Что угодно может случиться,
Но он будет упрямо сниться
Тем, кто нынче проходит там»⁺⁺.

Разве это не вся петербургская ученая эмиграция?

А «Все уже на местах, кто надо
Пятым актом из Летнего Сада
Веет.»

⁺ Такой судьбы еще не было ни у одного поколения (в истории), а м.б. не было и такого поколения. 20-ые годы, которыми теперь принято восхищаться<ся> — не то — это сила инерции. Блок, Гумилев, Хлебников умерли почти одновременно. Ремизов, Цветаева и Ходасевич уехали за границу, там же были Шаляпин, М. Чехов, Стравинский, Прокофьев и 1/2 балета (Павлова, Нижинский, Карсавина). Наука потеряла Ростовцева, Бердяева, <далее одна фамилия зачеркнута и обозначена тремя звездочками>, Вернадского. Б. Пастернак примолк после гениальной книги лета 1917 (вышла в 1921), растил сына, читал толстые книги и писал свои 3 поэмы. У Манд<ельштама>, по словам Нади, было удушье, к тому же он был объявлен бриковским салоном — внутренним эмигрантом, Ахм<атова> была кое-как (с 1925 г.) замурована в первую попавшуюся стенку.

⁺⁺ Тут бы хорошо взять байроновское: «Место, где вас забыли и которое вы никогда не забудете» (*Alma mater*), (Кажется, «Беппо»).

Разве это не канун Революции?

И еще: ... призрак цусимского ада
Тут же. — Пьяный поет моряк.

Раньше «цусимского ада» не было. Я извлекла его из пьяного и поющего моряка, в котором он всегда был. (Сравнение с цветком). Так разворачивая розу, мы находим под сорванным лепестком — совершенно такой же.

А в Эпилоче:

«И открылась мне та дорога, (за Уралом)
По которой ушло так много,
По которой сына везли...»

В этих строчках каждый из нас узнает ежовщину и бериевщину. У всех везли сына (или мужа) за Урал. Более мелкие примеры:

«Уверяю, это не ново...
«Вы дитя, signor Casanova
и т.д. т.д.

В строчке «По которой ушло так много» уже содержится следующая.

Этот метод дает совершенно неожиданные результаты: я уже писала в другом месте, что все время чувствовала помощь (и почти подсказку) читателя. (Особенно в Ташкенте). И вот это «разворачивание цветка» (в частн<ости> розы) дает и читателю в какой-то мере, и, конечно, совершенно подсознательное ощущение — соавторства. Есть поэты, которые знают, что про некоторые их произведения читатели говорят: «Это про меня⁺ — это будто я написал(а)». И тогда автор может быть уверен, что сделанное им «дошло».

⁺ «Мне казалось, что мы пишем ее все вместе».

Так или не совсем так было с «Поэмой без Героя». Абсолютно чужая и страшная одним, она как бы всецело принадлежит другим.

Разгадку ее недоходчивости сообщил мне переводчик Превера, у которого она довольно долго лежала. Разгадка эта так низменна, что мне не хочется переписывать ее второй раз. (Отсутствие крамолы, которая якобы необходима в каждой ненапечатанной вещи).



О РЕШКЕ

... там у меня два двойника. В первой части —
 <33> «петербургская кукла, актерка», в третьей — некто
 «в самой чаще тайги дремучей», во второй части (т.е.
 в «Решке») у меня двойника нет. Там никто ко мне
 не приходит, даже призраки («В дверь мою никто
 не стучится»). Там я такая, какой была после «Реквиема»
 и четырнадцати лет жизни под запретом («My future is
 my past») на пороге старости, которая вовсе не обещала
 быть покойной и победоносно сдержала свое обещание.
 А вокруг был не «старый город Питер» — а после-
 ежовский и предвоенный Ленинград — город, вероятно,
 еще никем не описанный и, как принято говорить, еще
 ожидающий своего бытописателя.

31 мая, 1962, Москва.



К ПРОЗЕ О ПОЭМЕ

Я начинаю замечать еще одно странное свойство
 <34> Поэмы: ее все принимают на свой счет, узнают себя

в ней. В этом есть, что-то от «Фауста» (см. то место, где Ф<ауст> видит на Брокене издали Марг<ариту>, а Мефистоф<ель> говорит ему, что в этом призраке все узнают любимую девушку).

Но Фауст именно тогда бросает все и мчится «спасать» Маргариту.



ЕЩЕ О ПОЭМЕ

... кроме вещей (см. 1-ый отрыв<ок>) в дело
 <35> вмешался сам Фонтанный Дом: древние, еще шведские дубы. Белый (зеркальный) зал — через площадку, где пела сама Параша для Павла I, уничтоженный в ... году грот, какие-то призрачные ворота и золотая клинопись фонарей в Фонтанке — и Шумерская кофейня (комната В. К. Шилейко во флигеле)... Потом еще...



ДЛЯ М<АЛИЯ>

1. Поэма — волшебное зеркало, в котором каждый
 <36> видит то, что ему суждено видеть. (4 примера — Чук<овский>, М<ихайлов>, Blot, Фил<иппов>.)



НОВОЕ В СПИСКЕ 1962

I. Строфы. (Не давать никому).

- <37> 1) Маска это, череп, лицо ли? (1913-й, I главка)
 2) Скоро мне нужна будет лира... («Решка»)
 3) Портрет козлоногой (В примеч<аниях>
 авт<ора>)

- 4) Портрет драгуна (В примечаниях автора).
 5) Кружевная шаль (I-ая главка)
 [6] И Венера возникла из пены (?)
 5) Кто-то с ней без лица и названья (9 стихов)
 6) IV гл<авка>. Эпиграф 9 строк, прозаическая часть

7) Уладить арапчат [9] 7 [1/2 строк
 о Козлон<огой>]

- 8) Вопль: «Не надо!!» (I-ая главка 1913 г.)
 9) И никто меня не осудит (I-ая гл<авка>)
 10) Не клянет, не молит, не дышит (M. Lamb<alle>)
 11) Та, что [здесь] пляшет козью чечетку
 (в Примечаниях)

- 12) Я же роль рокового хора (II главка)
 13) Дапертутто, Иоканааном (I-ая главка)
 14) Латинское примечание Байрона
 к [цитате] эпиграфу из Д<он> Жуана

- 14*) Проза при IV главке (Гораций)
 15) Призрак цусимского ада

Тут же: пьяный поет моряк

- 16) Из-за ширм Петрушкина маска (1913).
 Новое предисловие. «Проза о Поэме» — отрывки
 о Канунах, о карусели, о заземлении, о петербургской
 гофман<иане> и т.д.



<...> от лиц, вернувшихся оттуда, где стихи за-
 <38> поминались наизусть, до пишущего эти строки дошла
 следующая новелла:

Такого-то года, такого-то числа (даты всякий раз
 иные) где-то недалеко от Ленинграда (место тоже

в каждом рассказе другое) волны Маркизовой Лужи выбросили на берег бутылку, в которой оказались строфы... дальше

Тогда я велела ветрам четырем
За

(и сделали сердце мое
Комком окровавленной грязи.

И я положила на самое дно
Моей самой лучшей поэмы

Так вот отчего мне легко и смешно,
Так вот отчего я не плачу давно.



И, конечно, дело не в том, что в этой тени можно
<39> угадать одну современницу Ахматовой, к которой она уже и раньше обращалась со стихами (1914 и 1921 гг.) и чуть ли не по [этому] тому же поводу (см. эпиграф к II-ой главке и «Пророчишь, горькая...» в Ап<по> Domini), что и в поэме и т. д., но это не случайность, что когда [но вот] наступает 1941 г., [и] кончается вся петербургская гофманиана поэмы. Белая ночь беспощадно обнажила город... а дальше Урал, Сибирь и образ России.



О ПОЭМЕ

1. Она кажется всем другой:
<40> Поэма совести (Шкловск<ий>)
Танец (Берковский)
Музыка (почти все)

Испол<ненная> мечта символист<ов> (Ж<ир-
мунский>)

Поэма Канунов, Сочельников (Б. Филиппов)

Поэма — моя биография.

Историческая картина, летопись эпохи (Чуков-
с<кий>)

Почему произошла Революция (Шток)

Одна из фигур русской пляски (раскинув руки
и вперед) (Паст<ернак> (Лирика, отступая и закрыва-
ясь платочком.)

Как возникает магия (Найман)



Последний список ([октябрь], ноябрь, 1962.
<41> Москва) отменяет все предшествующие рукописные
списки и печатные издания, даже еще не появившиеся
(«День поэта». Лен<издат> 62 г.) — в нем впервые
«Интермедия», примечания редактора, указания на того,
кто это произносит, читает или бормочет. III-е посвя-
щение называется «Le jour des Rois», увеличено число
прототипов («Этот Фаустом...») и т.д. Как видите,
отличий довольно много, но самое существенное это рас-
крытие двойника в Эпилоче и песенка там же («За те-
бя я заплатила...»). Все новое в «Решке». Замечаю, что
поэму гораздо лучше понимают молодые люди, чем мои
современники.



В ПОЭМЕ

<42> Пушкин

— «Пиковая Дама» (в конце 1-й
главки)

- Гоголь — Кареты валились с мостов (не в реку, конечно), а просто пятятся обратно с крутых мостиков)
- Достоевский — Конец I-ой главки («Бесы») («Смерти нет — это всем известно»)
- Paul Valéry Variété V (Сон...)
(Эльсинорских террас парапет)
- R. Browning Dis aliter visum
(Подагра и слава...)
- Блок — «Шаги Командора» («Крик петуший нам только снится») и черная роза в бокале
- Мандельштам (Повернувшись вполоборота и «Я к смерти готов»)
- Вс. К<нязев> («палевый локон»),
(«поцелуйные плечи»)
- Мейерхольд Арлекин — дьявол
см. «О театре», стр. ...
- Стравинский Петрушкина маска,
пляска кучеров, барабан...
- Библия — Мамврийский дуб,
долина Иосафата, ковчег завета,
содомские Лоты
- Античн<ость> Гекубы, Кассандры,
Софокл, ресницы Антиноя
и музыка все время.



И наконец произошло нечто невероятное: оказалось
<43> возможным раззеркалить ее, во всяком случае по одной
линии. Так возникло «лирическое отступление» в Эпи-

логе и заполнились *точечные строфы* «Решки». Стала ли она понятнее, — не думаю! — Осмысленнее — вероятно.

Но по *тому* высокому счету (выше политики и всего...) помочь ей все равно невозможно. Где-то в моих прозаических заметках мелькают какие-то лучи — не более.

18 декабря 1962
Садово-Каретная

~ ~ ~

<44> «Чем больше вы ее объясняете, тем [больше] меньше я ее [не] понимаю» (*Из беседы о «Триптихе»*) 1962.

Под Кедром

Хороший эпитаф, например, к «Решке» и главное — русский. Все поймут!

~ ~ ~

<45> Там же присутствовал «заповедный кедр», [пришедший посмотреть] подошедший взглянуть — что происходит из гулких и страшных недр моей поэмы, «где больше нет меня».

~ ~ ~

<46> Оставить ее одну уже не было опасно, но остаться без нее казалось просто невозможным.

~ ~ ~

<47> Кто-то (лето 62 г.) предположил, что поэма не всем понятна из-за своей аристократичности.

ЕЩЕ О ПОЭМЕ

С 7 января 1963. Рождество

...и кажется, я все же заземлила ее самым неожиданным образом — интермедией. (Фонтанный грот, которого давно нет. Белый зеркальный зал — бал). Шапка «Решки» — это арка, составленная из двух частей. Там звучит отдаленно, но чисто — Реквием. И все это в 1941 г.

Поджиоли пишет, что у Ахм<атовой> только го-
 <49> лос «fiancée, bridée* и возлюбленной», когда [потом] уже давно (в 1935—40) [является] существ<ует> «Реквием», где достаточно громко звучит голос матери и сестры⁺. Ахм<атова> в течение десятилетий считается чуть ли не миниатюристкой — затем 22 года пишет свой огромный, похожий на траурную трагическую симфонию — Триптих. (Чтобы поделиться с читателем моим горем и показать, как глубока и безвыходна западня, в которую я попал, приведу несколько высказываний о поэме.)

Чук<овский> — [мастер] шедевр историч<еской> живописи.

Шкл<овский>: — трагедия совести.

Шток: объяснение, отчего произошла Революция.

Фил<иппов>: — Ветер канунов.

* Невесты, скромницы (фр.).

⁺ То ли дело М.Ц<ветаева> — у нее голос матери, сестры (?) и т.д.

Пастернак: Фигура «Русской» (Ах, вы сени, мои сени), — раскинув руки и вперед... (лирика), другая фигура — с платочком, прячась за ним и отступая.

Добин ⁺

А все тот же таинственный голос почти из будущего говорящий, как подобает о стихах (из-за поворота) объясняет: «Если перв<ая> строка...

..... и все исходит из стиха: «До смешного близка развязка.»

ЭрГэ ищет и находит ее корни в классической русской литературе. (Пушкин — «Пиковая дама». Гоголь... Достоевский — «Бесы» и вообще тянет к бесам, не замечая петербургской гофманианы и западные корни, напр., «Dis aliter visum» * Браунинга и «Эл<ьсинорских> террас парাপет» Paul Valery.)

Некто Ч<апский> в Ташкенте церемонно становится на одно колено, целует руки и говорит: «Вы — последний поэт Европы» (1942 г.)

А некто из зазеркалия (Фонтанный Дом): «Это реквием по всей Европе» (1946).

Jean Blot в 1962. («Прошлое и настоящее судят друг друга и обоюдно выносят друг другу приговор».)

Берковский (Комарово, 1962 г.) видит в ней танец — она вся движение и музыка.

Жирмунский: «Поэма без Героя» — это исполненная мечта символистов, это то, что они проповедовали в теории, но когда начинали творить, то никогда не могли осуществить. (Магия)

⁺ Но все при этом твердят одно и то же: «Музыка, музыка, музыка...»

* Боги судили иначе (лат.).

Гинзб<ур> считает это же запрещен<ным> приемом.

Итак, вы видите, что когда говоришь об этом авторе, то кажется, что говоришь о многих, не похожих друг на друга людях.



ПРОДОЛЖЕНИЕ О ПОЭМЕ

Вл. Муравьев, которому уже 23 года, пишет
<50> о поэме: «Вечный вопрос? — Нет. Нечто более реальное — тождество поэзии и совести, расплата стихами...» (и дальше) [(Ташкент. 1942)].

Из писем читателей о поэме

Читательница о Триптихе « Это голос судьи. Это действительно лира Софокла». (Письмо.)

Черняк (дневник)
.....



Когда в июне 1941 г. я прочла М. Цветаевой кусок
<51> поэмы (первый набросок), она довольно язвительно сказала: «Надо обладать большой смелостью, чтобы в 41 году писать об арлекинах, коломбинах и пьеро», очевидно, полагая, что поэма миriskусничная стилизация в духе Бенуа и Сомова, т.е. то, с чем она, м. б., боролась в эмиграции как со старомодным хламом. Время показало, что это не так. Время работало на «Поэму без Ге-

роя». За последние 20 лет произошло нечто удивительное, т.е. у нас на глазах происходит почти полный ренессанс 10-ых годов. Этот странный процесс еще не кончился и сейчас. Послесталинская молодежь и зарубежные ученые-слависты одинаково полны интереса к предреволюционным годам. Мандельштам, Пастернак, Цветаева переводятся и выходят по-русски, Гумилев перепечатывается множество раз, о Белом защищают диссертации и в Кембридже и в Сорбонне, о Хлебникове пишут длинные ученые работы, книги формалистов стоят *les yeux de la tête* *. У букинистов ищут Кузмина, у «всех» есть переписанный Ходасевич. Почти никто не забыт, почти все вспомнены.

Всё это я говорю в связи с моей поэмой, потому что, оставаясь поэмой исторической, она очень близка современному читателю, который втайне хочет побродить по Петербургу 1913, хочет сам узнать всех, кого он так любит (или так не любит). Представители ленинградской элиты спрашивают меня, в каком номере «Русской мысли» напечатана статья Н.В. Недоброво о «Четках», а кембриджец Антони Кросс пишет работу о «Четках» к 50-летию выхода этого сборника. (30 марта 1964).

Б.П.<астернак> думал, что за границей интересуются им одним. Это было одной из его ошибок. Еще одно: по мере того как уменьшается интерес к Блоку — вырастает интерес к Андрею Белому, о котором сейчас все говорят. Но что, о Боже, будет с Сологубом, неужели он останется так прочно забыт. (Ал. Ремизова очень любят и помнят за границей.)

* Стоят бешеных денег (фр.).

В Оксфорде настоящий культ Вячеслава Иванова («Свет вечерний» и статьи). Сэры Bowra и Berlin ездили к нему на поклон (между нами говоря, это было зрелищем для богов!), ему разрешено все, вплоть до кровосмешения.



ЕЩЕ О ПОЭМЕ

Х. У. сказал *сегодня*, что для поэмы всего характер-
<52> нее следующее: если *первая* строка строфы вызывает, скажем, изумление, *вторая* — желание спорить, *третья* — куда-то завлекает, *четвертая* — пугает, *пятая* — грубоко умиляет, а *шестая* — дарит последний покой или сладостное удовлетворение, — читатель меньше всего ждет, что в следующей строфе для него уготовано опять все только что перечисленное. Такого о поэме я еще не слыхала. Это открывает какую-то новую ее сторону.

Вообще все, что этот человек говорит о моих стихах, нисколько не похоже на то, что о них говорили или писали (на многих языках) в течение полувека. Ему как будто дано слышать их во сне, или видеть в каком-то заколдованном зеркале.

Про отдельные стихи он знает то, чего не знает никто и я всегда боюсь читать ему новое. Он никогда (*ни разу*) не задал мне ни одного вопроса о моих стихах или обстоятельствах, с которыми они связаны — об их месте в моей жизни. В его отношении есть что-то суровое и одержимо-целомудренное.

Это так не похоже на все остальное, с чем приходится бороться почти каждый день...

Москва. Ул. Мира, 1964

2 марта 1963 г. Ленинград после Москвы. (Значит, еще до 10-го марта в Комарове, когда возникла одна Элегия).



П<ОЭМА> Б<ЕЗ> Г<ЕРОЯ>

- Пушкин — Пиковая Дама (загл<ядывает> в окно)
 <53> Лермонтов — Улыбка Тамары (о Блоке)
 Гоголь — (Валились с мостов кареты и оживш<ие> портреты)
 Достоевск<ий> («Бесы» — самоуб<ийство> Кир<иллова>, I глава.)
 Блок — («Крик петуший нам только снится»)
 Браунинг — (подагра усадила. — Dis aliter visum)
 Бердяев («мне всегда почему-то казалось»)
 Вяч. Иванов



КЛАС<СИЧЕСКИЕ> СВЯЗИ

- Пушкин (Пик<овая> дама)
 <54> Лермонт<ов> (Улыбка Там<ары>)
 Достоевск<ий> (Самоуб<ийство> Кир<иллова>)
 Гоголь (кареты с мостов)
 Блок (роза в бокале)



СТРОФЫ, СОДЕРЖ<АЩИЕ> ТРАГ<ИЧЕСКОЕ>

0. Первое посвященье
 <55> (А так как мне бумаги не хватило)

- I. Шутки ль месяца молодого
(Значит мягче воска гранит)
- II. Распахнулась атласная шубка
(Все равно подходит расплата)
- III. Ты ли Путаница-Психея
(И *иною* дышишь весной)
- IV. Сплю — мне снится молодость наша
(Иль подснежник в *могильном* рву)
- V. Полно мне леденеть от страха
(Что смутится двадцатый век)
- VI. И запомнит Крещенский вечер
(Он погибель мне принесет)
- VII. Из года сорокового
(И под темные своды схожу)
- VIII. Я зажгла заветные свечи
(И вино, как отравы, жжет)
- IX. Это всплески жесткой беседы
(Стерегу последний уют)
- X. Я не очень боюсь огласки
(И замаливать давний грех)
- XI.
(Владыку Мрака
Вы не смели сюда ввести)
- XII. Маска это, череп, лицо ли —
(Самый смардный грешник
Воплощенная благодать)
- XIII. (Наоборот)
Не последние ль близки сроки
(Страшный праздник мертвой листвы)
- XIV. (А вот посередине)
Крик петуший нам только снится
Гибель где-то здесь, очевидно,

- Но.....бесстыдна
 Маскарадная болтовня
- XV. (Это все всплывает не сразу
 (Но ты будешь моей вдовою)
- XVI. На площадке две слитые тени
 (Чистый голос: «Я к смерти готов»)
- XVII. Вздор, вздор, вздор...
 (За одну минуту покоя
 Я посмертный отдам покой)
- XIX. Санчо Пансы и Дон Кихоты
 (И безумья близится срок)
- XX. А за ней в шинели и в каске
 (И зачем эта струйка крови
 Берedit лепесток ланит)
- XXI. К прочим титулам надо и этот приписать
 (Вижу танец придворных костей)
- XXII. Оплывают венчальные свечи
 (Как проклятье в твоей груди)
- XXIII. Твоего я не видела мужа
 (Гороскоп твой давно готов)
- XXIV. Были святки кострами согреты
 (Только прочь от своих могил)
- XV. Оттого, что по всем дорогам
 (И кладбищем пахла сирень)
- XXVI. И царицей Авдотьей заклятый,
 (Как пред казнью бил барабан)
- Иногда «траг<ическое> начинается в предпоследней строке.
- XXVII. Бал мятелей на Марсовом Поле
 ([Кто лишь смерти молит у Бога...])
 И кто будет навек забыт

- XXIX. Все в порядке. Лежит поэма
(И виденье скрещенных рук)
- XXIV. Мирная истор<ическая> справка развертыва-
ется в страш<ную> картину казни.
- XXVII. «Бал на Марсовом Поле» (мятель) переходит
в заупок<ойный> гул по навеки забытом.
- XXIX. Порядок! в первом стихе
и видение мертвеца в посл<еднем>

РЕШКА

- I. Я ответила: Там их трое
(Третий прожил лишь 20 лет)
- II. Не отбиться от рухляди пестрой.
(Кто не знает, что совесть значит
И зачем существует она)
- III. Я ль растаю в казенном гимне
(На пороге стоит Судьба)
- I. Краткая биография третьего.
- II. Трагедия совести.
- III. Рок в собств<енной> биографии.

ЭПИЛОГ

- I. Ты не первый и не последний
(Это нашей разлуки весть!)
- II. А веселое слово — дома
(Как отравленное вино)
- Итак, это более верно по отношению к 2-ой части поэмы.
- I. Как бы холодное констатиров<ание> и ...
всплеск ужаса:
Это нашей разлуки весть!
- II. Здесь можно не объяснять.

СКАЗАТЬ ДОБИНУ О ПОЭМЕ

Самое главное — конец — откуда этот почти
<56> *извиняющийся тон*. В поэме нет никакой тради-
цион<ности>, это он сам только что превосходно
доказал и вдруг!

Второе: Шостакович. Исправить.

Третье: десятых, а не двадцатых.

Четв<ертное> непременно смягчить про Ольгу.
Ничего личного.

В одном из отброшенных «пред<исловий>» автор
признается, что между 46 и 56 гг., когда лирика отсут-
ствова<ла>, «Поэма» преследовала его даже во сне.

<ПРОЗА К ПОЭМЕ>

Сегодня ночью я увидела (или услышала) во сне
<57> мою поэму — как трагический балет. (Это второй раз,
первый раз это случ<илось> в 1944 г.). Будем надеять-
ся, что это ее последнее возвращение, и когда она вновь
явится, меня уже не будет... Но мне хочется отметить
это событие, хотя бы в одном списке, что я и делаю сей-
час. Я помню все: и музыку, и декорации, и костюмы,
и большие часы (справа), которые били в новогоднюю пол-
ночь... Ольга танцевала *la danse russe rêvée par Debussy**,
как сказал о ней в 13 г. К<ирилл> В<ладимирович>,
и [плясала] исполняла пляску козлоногой, какой-то та-
нец в шубке, с большой муфтой (как на портрете С<у-

* Русский танец, пригрезившийся Дебюсси (фр.).

дейки>на) и в меховых сапожках. Потом сбросила все и оказалась Психеей с крыльями и в густом теплом желтом сиянии. Кучера плясали, как в «Петрушке» Стравинского, Павлова летела над Мариинской сценой (Последний танец Нижинского), голуби ворковали в середине Гост<инога> Двора, перед угловыми иконами в зол<отых> окл<адах> горели неугасимые лампы... Блок ждал Командора... Бил барабан... (в эту ночь 3 чел. очень обо мне беспокоились).



<58> Курносые Павловцы возвращаются в свои казармы с Крещенского парада по 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 негасимые лампы. Блок ждал «Командора». Я с Б.А. возвращалась с генеральной репетиции «Маскарада», где Мейерхольд и Юрьев получили последние царские подарки (25 февраля 1917)

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

... Немцы бомбили мосты, в музыке гробовой стук — это зашивают город.

Седьмая симфония Шостаковича, увозя немецкий марш, возвращалась в родной эфир. Гость из Будущего назвал поэму — Реквиемом по всей Европе и исчез в мутном зеленом зеркале Шереметевского чердака.

7 июня 1958 г. Красная Конница

14 октября 1960. Ордынка.



IV

Любовь прошла, и стали ясны
И близки смертные черты.

Вс. К.

[То был последний год...

М. Ловинский]

[Кто под темными окнами бродит]

У правой кулис<ы> — край полосатой сол<даты-
<59> кой> будки.

Угол Марсова Поля. Дом Адамини, в который было прямое попадание авиабомбы в 1942 г. (Бюро Добычиной). Новогодняя мятель. Колокольный звон от Спаса на крови. Горит высокий костер. За мятелью на поле призрак зимнедворского бала. Полонез. Иорданский подъезд сам, как бал. По улице совершенно реально возвращаются в свои казармы курносые павловцы. [Барабан.] Поют.

(1) В окна «Бюро Добычиной» смотрят, ненавязчиво мелькая, ожившие портреты: Шаляпин в шубе, Мейерхольд (Григор<ьева>), А. Павлова — Лебедь, Тамара Карсавина, Саломея <нрзб>, Ахматова Альтмана, Лурье Митурича, Кузмин, Мандельштам Миту-

рича, Гумилев Гончаровой, Блок Сомова, молодой Стравинский, Велимир I, Маяковский на мосту, видно, как Городецкий, Есенин, Клюев, Клычков пляшут «русскую», там «башня» Вяч. Иванова (есть, Фауст, казн<ь>), будущая *bienheureuse Marie* * — Лиза Карав<аева> читает «Скифские черепки».

Все смутно, отдаленно — еще <не> случилось, но в музыке уже все живет. А может быть, все это есть в «Другой» и оно ломится в «Эту».

Судьба в виде шарманщика предсказ<ывает> всем будущее: оно возникает в большом зеленом мутном зеркале. (Марина встречает 1913 год у Чацкиной — Нездешний вечер.) Фауста уводит Мефистофель, Д<он> Жуан проваливается вместе с Команд<ором>, Блока уводят какие-то 12 чел. М<ейерхольда> — двое.

(2) (Продолжение)

Вот они и прорвались из балета или из «Другой» в «Триптих». Я уверена, что из текста я их выну, но в каком-то примечании к примечанию они уцелеют. А еще вернее, что они уцелеют в «Прозе к Поэме», если только я найду подобающий прием, чтобы их хоть в каком-нибудь виде оставить. Плохо, конечно, что в таком виде число этих персонажей ничем не ограничено. Каждый может почудиться прохожему в оснеженном волшебном новогоднем окне!

7 декабря 61

* Блаженная Мария (фр.).

(3) Продолжение

Тут можно дать так давно рвущуюся — царско-сельскую античность и открытую мною доязыческую Русь (в музыке, живописи — Рерих, в поэзии — Хлебников, «Ярь» и т.д.). Шаляп<ин> может видеть свои похороны (слава).

Многие — свои мансарды, другие... О. — Психея — жизнь с бабочкиными нелетными крылышками в горячем желтом сиянии и с факелом свободных песнопений ведет всех через времена, автор в Фонтанном Доме не спит трехсотую ночь.

(4) Читатели и зрители могут по желанию включить в это избранное общество всех, кого захотят. Напр., Распутина, которому Судьба (в виде шарм<анщика>) показывает его убийство, Вырубову, дипломатов того времени⁺ себя самих, если они достаточно стары. Последний к шарманщ<ику> подходит двойник драгуна. Гаснет свет, и он видит на экране сцену, дважды описан<ную> в моей поэме. (Лестница.)

.....

А внизу за окнами новогодняя ночь. Кому-то несут цветы от Фрейндлиха и торты от Верн и кто-то примеряет жемчуга и благоухает Rose Jacqueminot.

Под окнами Коломбины мечется драгун. (В ворота рядом с ее подъездом входят и выходят маски.)

⁺ Из страны... незнакомой, дальней слышно пенье петуха.

Ты сладострастной, ты телесней
Живых, блистат<ельная> тень.

Баратынский

Спальня Героини. Горят воск<овые>свечи. Над
<60> кроватью три ее портрета в ролях. Она — Козлоногая
(справа), она — Путаница (средн<ий>), или Донна
Анна (или Коломбина). Портрет в тени один. [Один]
Средний из портретов оживает и выходит из рамы. За
таким мансардным окном на крыше арапчата играют
в снежки. [Автор] Фигура в длинной кружевной шали
(спиной к зрителю) [говорит] читает по длинному
свитку:

Распахнулась атласная шубка,
Не сердись на меня, голубка.

8 сентября
1962

МАСКАРАД НОВОГОДНЯЯ ЧЕРТОВНЯ

Ужас в том, что на этом маскараде были «все».
<61> Отказа никто не прислал. И не написавший еще ни
одного любовного стихотворения, но уже знаменитый
Осип Мандельштам («Пепел на левом плече»),
и приехавшая из Москвы на свой «Нездешний вечер»
и все на свете перепутавшая Марина Цветаева,
и будущий историк и гениальный истолкователь десятых
годов Бердяев. Тень Врубеля — от него все демоны
XX в., первый он сам. Таинственный деревенский Ключев

и [конечно, фактически не бывший там] заставивший звучать по-своему весь XX век великий Стравинский, и демонический Доктор Дапертутто, и погруженный уже пять лет в безнадежную скуку Блок (трагический тенор эпохи), и пришедший как в «Собаку» — Велимир I, и бессмертная тень — Саломея, которая может хоть сейчас подтвердить, что все это [было так] — правда (хотя сон снился мне, а не ей), и Фауст — Вячеслав Иванов⁺ и прибежавш<ий> своей танцующей походкой и с рукописью своего «Петербурга» под мышкой — Андрей Белый, и сказочная Тамара Карсавина, и я не поручусь, что там, в углу, не поблескивают очки Розанова и не клубится борода Распутина, [и гремел голос Шаляпина и пролетала лебедь — Павлова] в глубине залы, сцены, ада (не знаю чего) временами гремит не то горное эхо, не то голос Шаляпина. Там же иногда пролетает не то царскосельский лебедь, не то Анна Павлова. А уж добриковский Маяковский, наверно, курит у камина. Себя я не вижу, но я, наверно, где-то спряталась, если я не эта Нефертити⁺⁺ работы Модильяни. Вот такой он множество раз изображал меня в египетск<ом> головном уборе в 1911 г. Листы пожрало пламя, а сон вернул мне сейчас один из них. (Но в глубине «мертвых» зеркал, которые оживают и начинают светиться каким-то [демонским] подозрительно мутным блеском, и в их глубине одноногий ста-

⁺ «Есть, Фауст, казнь...» В городских фото того времени (напр., Невский) какая-то черноватость и все убого.

⁺⁺ [А] для Н<иколая> С<тепановича> я была чем-то средним между Семирамидой и Феодорой. (А еще Дева Луны в «Пути конквистадоров»). Мои атрибуты всегда — Луна и жемчуг. («Анна Комнена»). У Амед<ео> наоборот: он был одержим Египтом и поэтому ввел меня туда.

рик-шарманщик (так наряжена Судьба) показывает всем собравшимся их будущее — их конец). Последний танец Нижинского, уход Мейерхольда. (Но все это из «Другой», от которой (пора признаться) я прячусь, как умею, и бываю серьезно повреждена, когда она меня настигает.

Но почему она не настигает других? Нет только того, кто непременно должен был быть и не только быть, но и стоять на площадке и встречать гостей...
А еще

Мы выпить должны за того,
Кого еще с нами нет.

Сочельник. Рождество.
6—7 января 1962. Гавань



III

Петербург тринадцатого года. Лирическое отступление <62> «Воспоминания в Царском Селе». Ветер, не то вспоминая, не то пророча бормочет:

Были святки кострами согреты и т.д.

К IV главке

В промежутки между этими звуками говорит сама тишина:

к I-ой:

Музыкальная шкатулка, не вынеся долгое молчание, начинает петь

или

В тиканье старых лондонских часов слышится:
Я зажгла заветные свечи, // Чтобы этот светился вечер.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ. INTERMEZZO

(Решка)

5-ое января 1941 г.

Место действия — Фонт<анный> Дом. В окне
<63> призрак оснеженного клена. В трубе воеет ветер, и в этом вое можно угадать отдаленные, очень глубокие и умело спрятанные обрывки Реквиема. О том, что в зеркалах, лучше не думать. [Полная великолепная тишина.] Только что пронеслась адская арлекинада 13 года, [но тишина тишину сторожит. О том, что в зеркалах, лучше не думать] разбудив безмолвие великой молчалиницы эпохи и оставив за собою тот свойственный каждому [нарядному] праздничному или похоронному шествию беспорядок — дым факелов, цветы на полу, потерянные священные сувениры и т.п. (Впрочем, все, как всегда.)

Место действия — Фонтанный Дом. Время —
<64> 5 января 1941. В окне призрак оснеженного клена. Только что пронеслась адская арлекинада тринадцатого года, разбудив безмолвие великой молчалиницы-эпохи и оставив за собою тот свойственный каждому праздничному или похоронному шествию беспорядок — дым факелов, цветы на полу, навсегда потерянные священные сувениры.

В печной трубе воеет ветер, и в этом вое можно угадать очень глубоко и очень умело спрятанные обрывки Реквиема. О том, что в зеркалах, лучше не думать.



...жасминный куст,
Где Данте шел и воздух пуст.

5 января 1941 г. Фонтанный Дом. [Ночь.] Окно
<65> комнаты выходит в сад, который старше Петербурга, как видно по срезам дубов. При шведах здесь была мыза. Петр подарил это место Шереметеву за победы. Когда Параша Жемчугова мучилась в родах, здесь строили какие-то свадебные [трибуны] галереи для предстоящих торжеств ее свадьбы. Параша, как известно, умерла в родах, и состоялись совсем другие торжества [другого рода]. Рядом с комнатами автора знаменитый «Белый зал» работы Кваренги, где когда-то за зеркалами прятался Павел I и подслушивал, что о нем говорят бальные гости Шереметевых. В этом зале пела Параша для государя, и он пожаловал ей за ее пение какие-то неслыханные жемчуга. Автор прожил в этом доме 35 лет и все про него знает. Он думает, 5 января 41 г., что самое главное еще впереди. Посмотрим:

Примеч<ание>: Демон, Калиосто и Третий — участники призрачного маскарада, который пронесся по Первой части «Триптиха» — в ночь под Новый год.



3 июля (утро). Опять вернулась поэма. Требуется
<66> второй эпиграф к Первой главке:

Новогодний праздник длится пышно,
Влажны стебли новогодних роз...

Требуется или восстановить Баратынского у Второй главки:

Ты сладострастней, ты телесней,
Живых — блистательная Тень!

Или взять строки 1921:

Пророчишь, горькая, и руки уронила.
Прилипла прядь волос к бескровному челу,
И улыбаешься...

Эпиграф Второй главки переставить на 4-ую:

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

Но этого ей мало, требует новой прозы.
К Первой главке — что-нибудь в таком роде:

I

Фонтанный Дом. 31 декабря 1940. Старые лондонские часы, которые (пробив по рассеянности 13 раз) остановились ровно 27 лет тому назад, без постороннего вмешательства снова пошли, пробили без четверти полночь (с видом оратора перед началом речи) и снова затикали, чтобы достойно встретить Новый (по их мнению, вероятно, 14-ый год). И в эти мгновения автору не то послышалось, не то привиделось все, что за этим следует.

Примечание. Однако по своему английскому происхождению и опять же по рассеянности часы во время [своего] боя [часов] [бормочут] позволили себе пробормотать: «Consecrated candles are burning, I with him who did not returning Meet the year...» *

Как будто кто-то к кому-то когда-то возвращался.

* Горят священные свечи, я встречаю Новый год с тем, кто не пришел (англ.).

Я зажгла заветные свечи,
Чтобы этот светился вечер.

А нынешнюю прозу II перенести в «Примечание редактора». (Или наоборот.)

В прозе над Эпилогом надо сделать так: после слов «В Шереметевском Саду цветут липы и поет соловей» надо написать: «Одно окно третьего этажа, перед которым увечный клен⁺, выбито, и за ним зияет черная пустота».



<ПРИМЕЧАНИЕ АВТОРА>

ПРЕДИСЛОВИЕ [О] К ПРИМЕЧАНИЯМ АВТОРА

В отличие от примечаний редактора, которые будут
<67> до смешного правдивы, примечания автора не содержат ни одного слова [правды] 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 стофы, не вошедшие в окончательный текст, напр. блуждающая в списке 55 г. строфа:

А за правой стеной, откуда
Я ушла, не дождавшись чуда,
В сентябре в зеркальную ночь —
Старый друг не спит и бормочет,
Что теперь больше счастья хочет
Позабыть про царскую дочь.

(И Лерм<овское> прим<ечание>: Едет царевич...) При этих строфах будет написано невесть что...

⁺ Клен — см. портрет Осмеркина — «Белая ночь».

Сотрудник [nomina sunt odiosa]⁺ извлек из
 <68> «розовой папки» четыре строчки (почерк не Ахматовой)
 явно не имеющие никакого отношения к «Поэме без
 героя», и безуспешно старался (см. его доклад. С. X)
 убедить читателей, что строки:

От меня, как от той графини,
 Шел по лестнице винтовой,
 Чтоб увидеть рассветный, синий
 Смертный час над [страшной] зимней Невой —
 должны находиться где-то в тексте, даже как-то свя-
 заны с архивной находкой.

Х) СЕДЬМАЯ — Ленинградская симфония
 <69> Шостаковича.

ХІ) Недавно в одном из архивов Ленинграда был
 обнаружен листок, на котором находятся шесть
 стихотворных строк — по-видимому — это стофа из
 «Решки». Приводим для полноты и эти довольно
 бессвязные строки:

Полно мне леднеть от страха,
 Лучше кликну «Чакону» Баха,
 А за ней войдет человек...
 Он не станет мне милым мужем,
 Но мы с ним такое заслужим,
 Что смутится двадцатый век.

⁺ Nomina sunt Odiosa (лат.) — об именах лучше умалчивать, или
 имен называть не следует.

Говорят, что после этой находки автор попросил прекратить поиски пропущенных кусков поэмы, что и было исполнено.



М. Б. ПРИМЕЧАНИЕ

Героиня Поэмы (Коломбина) вовсе не портрет <70> О. А. Судейкиной. Это скорее портрет эпохи — это 10-ые годы, петербургские и артистические, а так как О.А. была до конца женщиной своего времени, то, вероятно, она все же ближе к Коломбине.

(Остальное в моих записках.)

Такова же Ольга на портретах С. Судейкина (см. Коломбина и Путаница). Говоря языком поэмы, это — тень, получившая отдельное бытие, и за которую уже никто (даже автор) не несет ответственности. Внешне она предельно похожа на Ольгу.



ИЗ ПРИМЕЧАНИЙ АВТОРА

А какой-то еще с тимпаном
козлоногую приволок

Некто вернувшийся из тех мест, где стихи запоми-
<71> нают наизусть, принес две неизвестно кем сочиненные
строфы и маловероятную новеллу, которую я не стану
пересказывать.

<...>

Текст

I

Как копытца, топочут сапожки,
Как бубенчик, звенят сережки,
В светлых локонах злые рожки,
Окаянной пляской пьяна
Словно с вазы чернофигурной,
Прибежала к волне лазурной
Так [нарядно] парадно обнажена

II

А за ней в шинели и в каске ⁺
[Ты — царевич из древней сказки,
Ты — солдатик из детской сказки]
Прибежавший сюда без маски,
Что тебя сегодня томит?
Столько горечи в каждом слове,
[Честный друг ты и раб любви]
Столько срама в твоей любви.
И зачем эта струйка крови
Бередит лепесток ланит?

Дальше будто бы была еще одна строфа — совершенно волшебная, но полусмытая океанской водой, попавшей в бутылку, в которой якобы приплыла рукопись поэмы.

⁺ (Примечание) переводчика на -ский язык рукописи, найденной в бутылке):

По наведенным сведениям драгуны носили не каски, а кивера. Но некоторые уверяют, что автор поэмы — дама. Хотя я лично этому не верю, но одно такое предположение делает извинительной эту ошибку.

(Рукопись в бутылке! — пошловато. Ну, ничего! — В крайнем случае сойдет⁺).

Куриозно, что за границей не поверили, что поэма — моя. Вероятно, Фил<иппов> приводит показания Ч<апского> <крестного> о том, что я читала ее в Ташкенте.



<...> X) Откуда-то выпала бумажка и на ней:
<72> («РЕШКА») Va.

И особенно если снится
То, что с нами должно случиться:
Смерть повсюду — город в огне
И Ташкент в цвету подвенечном...
Скоро там о верном и вечном
Ветр азийский расскажет мне.

И еще: (Из «Эпилога»)

Все, что сказано в первой части
О любви, измене и страсти
Превратилось сегодня в прах.
И стоит мой город зашитый...
Тяжелы надгробные плиты
На бессонных его очах.

XI) СЕДЬМАЯ — Ленинградская симфония Шостаковича. Первая часть этой симфонии вывезена автором на самолете из осажденного города (1 октября 1941).

⁺ Прим<ечание> уже черт знает кого.

TEATP

<ИЗ БАЛЕТА «ТРИНАДЦАТЫЙ ГОД»>

I

На темной сцене освещен только стол — два при-
 <1> бора. Свечи. «Consecrated candles are burning» *. Х. —
 спиной к зрителю в длинной черной шали [вроде как
 в трауре] сидит, облокотившись на стол. Часы. — Без
 пяти полночь. Разговор с непришедшим. (Он — порт-
 рет или бюст, или *тень*). Звонок. Все меняется. Стол
 во всю сцену — огромный пиршественный зал. Толпа
 ряженных. Все танцуют: Демон, Дон Жуан с окутанной
 трауром Анной, Фауст (старый) с мерт <вой> Гретхен,
 Верстовой Столб (один), Козлоногая ведет вакхическое
 шествие, как бы на чернофиг<урной> вазе. Х. — от-
 рекается от всех и больше всего от себя самой, молодой,
 в воспетой шали. «Гость из Будущего» выходит из од-
 ного зеркала, *traverse la scène* ** и входит в другое. Все
 в ужасе. Банальнейший танец Коломбины, Арлекина
 и Пьеро. Ложное благополучие. Придворная «русская».
 [«Лишняя Тень»]. Хиромант или Распутин и все вок-
 руг нее. [Во фраке, хромает.] Показывает всем их бу-
 дущее, т.е. предчувствие наводнения, Дон Жуану —
 Командора, «Фаусту», еще старому, — Мефисто<феля>
 Клеопатре — змеек и т.д.

А еще призрак Настасьи Филипповны.

* Горят священные свечи (англ.)

** Пересекает сцену (фр.).

Вдруг появляется на голову всех выше в черном плаще, в маске. Лишняя Тень отказывается ему гадать, тот настаивает, в глубине сцены возникает на мгновение сцена самоубийства. Сбрасывает плащ, снимает маску — это драгун-мальчик. Он на коленях перед О. дарит ей рукопись. Потом берет ее на руки и уносит. Ее портрет. Х. — перед портретом. Новый стук. (На мгновение мандельштамовский Петербург 1920 г.⁺ Полу-Венеция, полудекорация Гонзаго. Театрально до одури. («Пышно взбиты шифоньерки лож».) Страшно. Все на местах — вплоть до вывесок, а внутри уже ничего. Что-то отсюда проникло в поэму.

Кто-то страшный заглядывает в окно два раза. Видение: мертвый драгун «между печкой и шкафом».



Или

I

Часы справа — накрытый стол — два прибора...

<2>

Спиной к зрителю [автор] она. Сцена с отсутствующим собеседником... Звонок... Вход масок. На нее надевают черное домино, в котором она остается все время. Среди них кто-то [с тимпаном и Козлоногая...]++ Все вокруг преображается. С небольшой свитой тот, кто хром и любезен. ... Как призрак, проходит высокая в [турецкой] кружевной шали.

Лирическое отступление — *Гость из Будущего* — (он один во фраке и без маски) — во всех зеркалах...

⁺ Нет, это не 20-ый, а 41-ый: началась первая бомбежка — все давно умерли.

⁺⁺ Козлоногую из давно не существующего грота приносит Фавн.

Танцует со всеми. Лишняя тень — без лица и названья (страшная). 2 поэта в масках — Демон и Верстовой Столб. Общий бред, требование героя. Мнимая встреча. Голова m-me Lamballe и еще кто угодно. Мнимая встреча героя, которая кончается тем, что все убегают.

...

На портрете дама в черном и в маске. (Одно мгновение) (Кто?) <...>

Лир<ическое> отст<упление>: Взлетает второй занавес. Лестница, по которой идет драгун, видит, как Кол<омбина> прощается с кем-то. Целует ее прощаясь — дает ей розу. Ее вопль — не надо!

Темнота. Снова комната автора, но без пирш<ественного> стола. Виденье. Обморок.

Говорят, это скорее киношный сценарий, чем либретто балета.



Гости Ключев и Есенин пляшут дикую, почти хлыстовскую русскую. Демон. Она вся — ему навстречу. Черные розы. Первая сцена ревности драгуна. Его отчаяние. Стужа заглядывает в окно. (Бяка — предчувствие Стравинского.) Куранты играют: «Коль славен...»

Духи Rose Jaquelineau. Хромой и учтивый пытается утешить драгуна, соблазняя чем-то очень темным. («Башня» Вяч. Иванова) — [Лишняя Тень]. Хромой и учтивый дома. Античность. Оживает Пергамский алтарь. Эдип — Антигона. Проклятие. Языческая Русь (Городецкий, Стравинский «Весна священная», Толстой, ранний Хлебников). Они на улице. Тав-

рический сад в снегу, вьюга. Призраки в вьюге. (М.б., даже — двенадцать Блока, но вдалеке и не реально.)

И пустыни немых площадей,
Где казнили людей до рассвета.

Дальше поэма перерастает в мои воспоминания, которые по крайней мере один раз в год (часто в декабре) требуют, чтобы я с ними что-нибудь сделала.

Это бунт вещей,
Это сам Кащей
На расписанный сел сундук.



<ВОСПОМИНАНИЯ>

*Сцена повернулась. Лебеди царскосельские (чер-
<4> ные австралийские в маленьких прудах). Царское Село.
Дворец, парк (в первый раз — трагический), лестница
Камероновой галереи. Все под снегом. Хоровод Муз —
хор теней — (слова).*



*Две тени. Царскосельская античная феерия. Фон-
<5> танный Дом 1941. Ночь. Спinoй к зрителю Тень (икс) на
больших белых листах что-то пишет и бросает в живой
огонь. Клен в окне. Звезда. В зеркале — Гость из Буду-
щего — замурованный в стекле в наказание за свой грех.*



*Сцена повернулась Шереметевский чердак.
<6> Угол Мраморного Дворца. Мои окна.
Фонтанный Дом 1946. Две тени друг против дру-
га за столом. Всё — в музыке. Клен в окне. Новогод-*

нее вино. Горящие восковые свечи в высоких хрустальных подсвечниках. Клятва. Прощание. Он уходит — она падает на постель. Он возвращается, входит в зеркало и остается в нем навсегда. Ее уводят. Еще не написанная музыка А. Л. Декорации, костюмы Д. Бушена или Ю. Анненкова.

Сцена повернулась. 10 марта 1917 — похороны жертв революции на Марсовом Поле. Песни Е. и Ш. и уже завывает паровозная сирена 1941.

II КАРТИНА

Легкий (белый в мушку) занавес. Неоконченный <7> портрет Коломбины-Путаницы на мольберте. С него сходит О. в шубке, которую она сбрасывает на руки [негритенку] одному из арапчат, которые вертятся вокруг. Х берет с поднесенного подноса бокал с вином, чокается с О. и показывает ей на что-то вдали. Арапчата раздвигают занавес и ... вокруг старый город Питер. Новогодняя почти андерсеновская мятель. Сквозь нее виденья: (можно из «Снежной Маски»).

Вереницы экипажей — кареты, сани...

Книжный Литейный — горбатые, бородатые букинисты и чудачки-книголюбы, ночная служба в церквях, «военный Петербург» (барабанный бой — солдатская песня — кусок парада — гвардия под ружьем на льду Невы. Крещение). Вяземская Лавра — «дно». Коломбина с 5-ю другими Коломбинами пляшет «русскую» в Царскосельском дворце К.В. (*la danse russe rêvée par Debussy*) *.

* Русский танец в стиле Дебюсси (фр.).

Танец с двойниками (все в масках) (М. 6., в 1-ой картине).

Выстрел. Гаснет свет. Распахивается дверь (расширяясь и вырастая). В длинном черном платье и со свечой входит Коломбина и становится на колени у тела. Другая фигура в таком же платье и с такой <же> свечой поднимается по лестнице. Звуки Шопена.



[III (?)] II

Пустая авансцена. На двух колоннах большой женский портрет. Героиня [Т] оживает и сходит с портрета — высокая фигура в черном домино идет ей навстречу. Это автор, хор, совесть — вообще все, что угодно.

Мейерхольдовы арапчата раздвигают второй, легкий занавес. [Сам Мейерхольд — Демон — руководит представлением] — показывают город Питер [Петрушку], трактир, тройку [тюрьму], [Вяземскую Лавру] — все, что придется. Потом прячут все, делают сцену торжественной — автор превращается в хор. Превращенья Коломбины. Вс. Эм. <Мейерхольд> [продолжает тут же создавать из ничего — Нечто].

(Русская, Путаница, новобрачная и так далее). Она руководит придворной кадрилию. Сарафаны — кокошники (можно показать всех). Коломбина и (Демон) Блок — на островах. Все мимолетно.

Коломбина и «Лишняя Тень» — (без лица и названия), (но в конце концов очередной Арлекин-соблазнитель).

Появляется «дежурный Пьеро» — драгун. Коломбина его очаровывает — он смущен, борьба...

[Она побеждает — во имя ее он отрекается от всего — невесты-институтки, цыганки, канатной плясуньи, жизни...]

Соперник — «Лишняя Тень», ревность, борьба.
Дом Коломбины — все как в тексте.



...«Бродячая собака» — вечер Тамары Карсавиной — она танцует на зеркале. Маскарад — топится большой камин. Оживает живопись на стенах. Вдруг все маски делаются «Лишними Тенями». (Переглядываются, хохочут). Драгуну зачем-то завязывают глаза, тушат свет. Срывают погоны. Он должен кого-то поймать. Автор поэмы (в луче лайм-лайта черное домино — красная маска) [подходит к нему], он ловит ее по ошибке, и она дает ему крестик. Он узнает ее и ... просыпается. Кордегардия. Это был сон. Драгун за то, что не отдал честь генералу, отправлен в караул, где задремал. За окном бьет барабан. Учение. Драгуна отпускают, он опять бежит к Коломбине. Опять Петербург, но ночной, зверский. Нева. Окна темные. Крутом страшная последняя ночь. Он старается вызвать «милые тени»: мать, сестер — вместо них погубленные им — невеста-институтка-монахиня и цыганка мертвая. Смертный круг все уже. Ищет крестик и замечает, что потерял его. Вынимает свои стихи — отрекается от них, бросает на мостовую, топчет. Потом жалеет, поднимает, прячет вместе с палевым локоном на груди. [Ее перчатка. Два Арлекина...]

Маг предлагает всем, чтобы узнать свое будущее, стучать в страшную дверь. Первый стучит Фауст —

дверь отворяется, выходит Мефистофель и уводит Фауста⁺ по лестнице вниз — страшная музыка. Вторым стучит Дон Жуан, выходит Командор, и они вместе проваливаются. Больше никто не хочет стучать. Только драгун осмеливается — дверь распахивается, там на пьедестале ожившая Психея, которую он принимает за Коломбину, бросается к ней, дверь с грохотом захлопывается. Траурная музыка. Лишняя Тень стучит в дверь три раза. Психея опять мраморная, драгун лежит у ее ног.



Сон драгуна. Прошлое и будущ<ее>

У КОЛОМБИНЫ

Intérieur О. [спальня]. Освещен уголок. На стенах <10> портреты О., которые временами оживают, переглядываются, не выходя из рам. Верка — маленькая камеристка. Одевает и обувает Коломбину. Зеркало. В зеркале отражается Лишняя Тень... Приносят записки, цветы. Столовая. Приезжает драгун. Интимный завтрак. Его ревность. Он отнимает письмо и розы. Ее клятвы. Полное согласие. Pas de deux*. Зальце. Она отрезает свой «палевый локон» и дарит ему. ([М.б.] Встреча в Маль<тийской> Капелле.) Requiem [Моцарта].

Два Арлекина — он гонит обоих. Проем. Опять спальня. Венерин алтарь. Но драгун уже забыт. О., лежа в кружевном чепчике и ночной рубашке, принимает гостей. Горят свечи в высоких стекл<янных> подсвечниках. «И в круглом зеркале постель отражена».

⁺ Есть, Фауст, казнь!

* Здесь: танец вдвоем (фр.).



Драгун у фонаря. Встречи. Мятель. Марсово
<11> Поле. Все из моего балета «Сн<ежная> Маска. Ср.
«Маскарад».

[Как тяжкий камень давит мне на грудь.]

Бал призраков. Призрак военного парада — военная музыка. — Марши. Взлетает второй занавес.

В глубине сцены страшная лестница, освещенная газовой лампочкой. Драгун в николаевской шинели неподвижен.

С маскарада возвращается Козлоногая, с ней неизвестный, м. б. Лишняя Тень (страшный).

Их прощание. Поцелуй. Самоубийство драгуна — в музыке. [Его похороны, как в Посвящении]. Панихида, как в «Маскараде» Мейерхольда (свечи, вуали, ладанный дым).

... У подоконника — видение.

1958, 23 июля



III

Евдокия Федоровна прокликает Санктпитербурх.
<12> (Хор за сценой).

Например:

Драгун у углового фонаря дома Адамини. <...>
Прохожие: генерал, девка, трубочист. <...> два товарища. Горничная Пут<аницы> приносит ему письмо. Полечка. Мятель. Марсово Поле. Послед<няя> надежда: Помогите, еще не поздно. Бал призраков и при-

зрак военного парада — сквозь мятьель. Павловцы. Матросы. Военный марш. Барабан. «Палевый локон». ... (взлетает второй занавес).

В глубине сцены страшная лестница, освещенная газовыми лампами. Драгун в ник<олаевской> шинели неподвижен. Рука в белой перчатке держит розу.

Все кончено — Козлоногая возвращается из маскарада, с ней Неизвестный, м. б. даже «Лишняя Тень» (страшный) ... Их прощанье. Поцелуй. Самоубийство драгуна.

III занав<ес> Панихида, как в «Маскараде» Мейерхольда (свечи, пение, вуали, ладанный дым⁺). [25 февраля 17 — на Невском Революция].

(Похороны — хвоя — Шопен). Могила. Вместо памятника Психея, с бабочкиными крылышками [плачет] [и горящим светильником]. («В глине чистое пламя»). Вечная жизнь. † Миша Линдеберг — 24 декабря 1911.

Наконец и самый Маскарад I-го действия.



Драгун у фонаря. Встречи: Вера с злой запиской. <13> Генерал, его броси<ли>, две девки зовут [его] драгуна — он не идет. Она мерещится ему в окне в разных видах. Наконец — как смерть. (Одно мгновение!) [в окне] Психея. За тюлевой занавеской.

Шум времени. Мятьель.

(Ольга в ложе смотрит кусочек моего балета «Снежная маска»). Лир<ическое> отступление. Все переплетается, как во сне. Драгун сочиняет стихи под

⁺ «Или в «Пиковой Даме» (не опере, разумеется).

фонарем. Марсово Поле. Бал призраков. Призраки военного <парада> (Военная музыка.) Марши. Проезд. Факелы. Опять генерал в ник<олаевской> шинели. Драгун, задумавшись, его не замечает. В глубине сцены взлетает второй занавес — страшная лестница, освещенная газом (синий свет). Зритель узнает в ней лестницу — видение 1-ой картины. С маскарада возвращается [Козлоногая] О., с ней Неизвестный [м. б., Лишняя Тень] (развить) Сцена перед дверью. Драгун неподвижен в нише.

Их прощание, которое не оставляет никаких сомнений. Поцелуй. О. входит к себе. Самоубийство драгуна... Выстрел. Гаснет свет. Панихида в музыке. Выходит О., становится на колени перед телом...

Дверь остается широко открытой, через нее видно все, что случится и что мы знаем и за ним неизвестное

ГРЯДУЩЕЕ
(ПСИХЕЯ)

(18 декабря 1959. Красная Конница)

Распахивается дверь (расширяясь и вырастая). В длинном черном платке выходит Коломбина (со свечкой) и становится на колени у тела. Другая фигура, в таком же платке и с такой же свечкой подымается по лестнице, чтобы так же стать у тела. Звуки Шопена.

24 декабря 1959



26 марта 1960

ИЗ БАЛЕТА «ТРИНАДЦАТЫЙ ГОД»

<14> Двор — колодезь дома Адамини. Вход в «Привал комедиантов». Туда входят все. Последний — хромой. Первый этаж — прачечная (футурная). Наверху окно Коломбины. Судьба, маскированная шарманщиком, вертит шарманку — попугай вынимает жребий. Х., замаскированная нищенкой, получает от птицы свою судьбу. В музыке песни шарманщика (Пой, ласточка, пой — сердце мое успокой). Слепцы идут «Христа славить». *Нищие*. Распутин. Пожарный и толстая кухарка. «Проститутка и развратник» по Блоку.

Драгун в костюме Пьеро выходит из «Привала». Двое дюжих Арлекинов стараются его вернуть. М. б., драка. Маленькая Вера приносит ему записку от Коломбины.

Сцена повернулась.

Курносые павловцы маршируют мимо своих казарм. Барабаны.

Марсово Поле. Великолепный парад принимает царь. Все идет чудесно, и никто не замечает, как парад превращается в войну 1914 г.

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. — Стемнело. Появляется месяц из песенки «Au clair la lune» *.

* В лунном свете (фр.).

Драгун становится на одно колено и пишет ответ. Маленькая Вера держит свечку «*Ma chandelle est morte*»*. Силуэт Коломбины за тюлевой занавеской. Она поливает цветы. Мнимое благополучие.



ИЗ БАЛЕТА (Москва, май, 1960)

I. Танцует с невестой [как] на институтском балу <15> в Смольном (вальс), зал с корин<фскими> кол<оннами>.

Потом проклинает ее и гонит от себя — наверху по галерее она проходит уже монахиней. И ее он гонит (великий постриг).

II. Цыганка. Пляшет смертный танец. На коленях перед ним. По верхней галерее ее несут мертвой. [Похожа на нашу Гитану.] Он ничего не замечает (как замороженный).

Палевый локон и роза.

Синий огонь газовых фонарей. И беззвучная от ковра лестница. Большое зеркало. Он (драгун) прячется в нише. — Они (Коломбина и Лишняя Тень) идут по лестнице. Наверху у ниши любовная сцена. Во время поцелуя Коломбина видит драгуна [в нише] в зеркале. Вопль. В музыке что-то ужасное.

Дверь в квартиру Коломбины распаивается. Она вбегает к себе. Лишняя Тень [бежит] спускается вниз по лестнице, теряя маску, под которой нет лица.

Убегает одна николаевская шинель. Драгун выходит из ниши, вынимает револьвер. Хор за сценой. Из двери напротив опять выходят два призрака — две

* «Мои свечи гаснут» (фр.).

тени милые, две данные судьбой... (монахиня и цыганка). Выстрел. Гаснет свет. Драгун падает. Закутанная в черные кружева смертельно бледная с восковой свечой выходит Коломбина и становится на колени у тела драгуна. Кладет на его грудь розу. Другая тень в таких же черных кружевах, с такой же свечой, отражаясь в зеркалах, подымается по лестнице. В руке не роза, а свиток — поэма.

Занавес



<ДОПОЛНЕНИЯ>

Лирическое отступление

Суздаль. Успенский монастырь. Покои царицы Ев-
<16> докии Федоровны Лопухиной. Странницы — тени каз-
ненных. Ей гадают. Глебов — Любовь. Она перед до-
машним иконостасом проклиная Петербург: «Быть
пусту месту сему».

27 декабря 1959. Красная Конница

Линия «Лишней Тени»

Появляется на [собрании] балу в I-ой картине.
<17> В белом домино и красной маске с фонарем и лопатой.
У нее свита за кулисами, она свистом вызывает ее
и танцует с ней. Все разбегаются.

Во II-ой картине она заглядывает в окно комна-
ты Коломбины и отражается в зеркале, двоясь, тро-
ясь и т.д. Зеркало разбивается вдребезги, предвещая
несчастье.

В III-ей картине выходит из кареты в бобровой шинели и в цилиндре, предлагает драгуну ехать с ним... Звезды — ветки Михайловского сада.

Он качает головой и показывает палевый локон. Рукой в белой перчатке Л<ишняя> Тень хочет отнять локон. Он хватает Тень за руку — перчатка остается у него в руке, руки не было. Он в ярости рвет перчатку.

(И отнять у них невозможно
То, что хищно и осторожно
Они в руки свои берут).

<О ЛЕТЧИКАХ, ИЛИ СЛЕПАЯ МАТЬ>

<1> Слепая мать узнает, что это не ее сын. Остальные — верят. Жена почему-то принуждена делать вид, что верит. Он — [может быть] убийца ее мужа. Она любит другого, скомпрометировала себя совершенно (напр., взяла к себе домой и вылечила от смертельной раны), и для нее единственное спасение — возвращение признающего ее мужа. Сначала, когда ей говорят, что муж едет, она в ужасе, ищет смерти. Но входит незнакомый, бросается к ее ногам, ей (по сюжету) надо перед ним каяться:

О н а (*целует ему руку*):

Игорь, прости меня...

О н (*[забывая] не зная, как ее зовут*):

Дорогая... дорогая...

О н а: Варя (*чтобы снять посл<едние> сомн<ения>*):

Все равно — я твоя Муся.

О н: Муся, какое счастье!

О н а (*про себя*):

Ты такой же Игорь, как я Муся. (*Громко.*) Что счастье?

О н: Муся — неужели я вижу тебя...

(Прощаются пьяные гости. Старуха дремлет в кресле у окна. Луна).

С т а р у х а: Варвара, почему он называет тебя Мусей?

(*Всеобщее смущение.*)

О н а: У нас было так условлено. Это — игра.

С т а р у х а: Интересно, что у вас было еще условлено.

О н: Мамаша изволит шутить!

С т а р у х а: Меня вы можете называть папаша. Это тоже игра.

О н а: Игорь, зажги свечу и отнеси в спальню. Я боюсь входить туда в темноте.

Он (не зная дороги): Пойдем вместе. Здесь все так изменилось.

Старуха: Я — слепая, все нахожу.

Он: Мамаша изволит шутить.

(Спальня. Окно. Луна.)



(Во время войны)

Начало

II? действие

<2> Подполковник (штабной) N. замечателен только тем, что когда у него отрастает борода, он похож на героя-летчика К. Это не очень широко известно, но N. три раза сталкивается с этим обстоятельством по разным маловажным поводам. (1. Спешно нужна фотография героя, берут фотографию бородатого N. С нее — портреты по гор<оду>. 2. Заочно влюбленная в К. девушка. (К., как Алеша Баталов.) [(в эту девушку влюблен N.)] [приносит цветы пол<ковнику> N.]. <3> [Принимающий парад] когда он лежит в лаз<арете>, кто-то из начальства удивленно спрашивает у [кого-то] врача: «Откуда у вас К.?» (борода). Тогда N. решается.

N. начинает, с одной стороны, чувствовать себя alter ego* К., с другой — мучительно ему завидовать. Изучает походку, манеру курить, смех... Начинается странная двойная жизнь... Учится летному делу. Наконец N. требует, чтобы сам К. вез его в [какой-то] тот лес, где [якобы] под кедром зарыты [какие-то] документы. Там убивает его на поляне среди живых цветов, бросает труп в очасть, берет документ. К. ранит его в глаз. Плохой начинающий летчик, да еще с одним глазом, он еле доводит самолет до места и разбивает его (самолет чудо мира) при посадке. Нога сломана. Все — в ужасе. Что с К.!!! Нервы. Требуют, чтобы он немедленно ехал «домой» отдыхать. Вокруг все гремит его славой: город переименован и т.д. Выходят книги, ему посв<ящена> симфония. Но он каждую минуту ждет, что его разоблачат. Симулирует потерю памяти от контузии.

* Второе я (лат.).



В а с я (*Смоктунувский*): Смотри, я и на костылях —
 <3> хорошо. (*Ковыляет к двери*). Спасибо тебе, Варя! Буду беречь твои подарочки.

С о с е д к а (*шепчет старухе*): Хорош кавалер! Что ей теперь Игорь скажет: Срамотища!

С т а р у х а (*с всхлипом*): Стыдобушка! Ды ба, Ды ба, Ды ба. Ды батюшка.

В а р я (*бледная, в рваной рубахе*): Прощай, Вася...

С т а р у х а: И как она Бога не боится, ведь грех какой.

С о с е д к а: Убийвица! Своего ребеночка...

(Собираются гости. Все говорят о приезде мужа.)

О д и н (*размахивая газетой*): Вы слышали, наш-то — герой! Бюст ставить будем посересть сквера у вокзала.

Т о л с т а я ж е н щ и н а: Надо ж!

В т о р о й: А как же Васютка? (*Все смеются.*)

Т р е т и й: А она его сплвила. Полковника ждет — губа не дура.

К т о - т о: Воображаю, как он ее поздравит.

Она спит. Наплыв — Настоящий Игорь (*Алеша Баталов*) входит — нарядный, веселый, доверчивый, с полевыми цветами.

И г о р ь: Варя — тебе — цветы, но [не скажу] нельзя сказать откуда. Отгадай! Когда я летал — ты всегда была со мной и берегла меня. Что мама?

В а р я (*кричит во сне*): Игорь, не уберегла.

Н е з н а к о м е ц: Тише. Я — здесь.

В а р я (*во сне*): Тебя здесь нет — здесь Игорь.

Незнакомец (хватает пистолет): Где? Проклятый. (М. б., видит сцену убийства. Вост: «Опять, опять!»)

Игорь: Я пришел посмотреть на нашего маленького. Где он?

Варя молчит. Игорь [плачет] закрывает лицо руками. Незнакомец зажигает свет. Варя крепко спит, а слезы льются у нее по щекам. В большом зеркале ярко освещенная сцена убийства.

Второй: Так-то оне, бабы, и попадаются.

(Пьют. Вводят слепую мать. Все пьяны. [Танцуют]. Пляшут. Поют хором нечто вагонное. Делаются чудовищами.)

Мать: Я видела во сне, что Игорь сошел с ума и зарубил меня топором.

(Возгласы: «Еще макать! Желал бы я иметь...») Голоса за окном: «Приехал, приехал!» Музыка. Входит Незвестный. Один глаз заклеен пластырем. Варя смотрит на него в упор и бросается в его объятия.

Гости кричат ура и, падая друг на друга, уходят.

Варя: Дорогой, наконец, как я ждала.

Незнакомец (садится): Я — дома. (Задумывается.)

Варя (толкает его к матери): Вот мама.

Незнакомец (недовольно): Чья?

Мать (вздрагивая): Чей это голос?

Варя: Мама — это Игорь вернулся.
(К Незвестному): Она ослепла.

Мать (брезгливо): Мало ли Игорей.

Неизвестный: Мамаша изволит шутить. Позвольте угостить вас столичной конфеткой. Прямо в ротик, пожалуйста.

Мать: Клади на ладонь.

Н. и Варя уходят. (Мать бросает конфету на пол. Собака съедает ее и тут жедохнет.)

(Сцена повернулась.)



ГОСПОДИН Н.

ПРЕДЫСТОРИЯ

II

Человек в ранней молодости берется за деньги закопать где-то в лесу <4> какие-то документы, планы и т.д. Он не очень точно знает, кто его посылает, но ему это все равно. Нужны деньги на «красивую жизнь».

Потом он все это как бы забывает навсегда.

Х.: Просто бумажки.

Н.: А какие все-таки бумажки?

Х.: А тебе-то что? — Думай, что это любовные письма.

Н. (*равнодушно*): Ну, ладно, пускай любовные [так любовные], только деньги на бочку.

Х. (*отсчитывает деньги*): Получай, остальные завтра. Да потарапливайся. Мне пора. А чтоб я знал, что все в порядке, принесешь шишку с того кедра. Ясно? С пламенным приветом! (*Уходит*).

I

Н. и Аня

Комната Ани. Патефон играет...

П о д р у г а (*красит себе ресницы*) (*деловито*): Последний раз крашу — в субботу [получу деньги] получка куплю в магазине новинок модные ресницы.

А н я (*романтически настроенная*): Я увидела его в кино и сразу поняла, что это он — высокий, стройный, а улыбается...

П о д р у г а (*с отвращением*): С бородой.

А н я: А потом — в клубе. Он выступал. Ему поднесли цветы, а он дал мне три гвоздики. (Мечтательно декламирует):

И дал мне три гвоздики,
Не поднимая глаз,
О, милые улики,
Куда мне спрятать вас...

Я тоже отнесу ему розы и мои стихи.

(Читает)

П о д р у г а: А адрес?

А н я: Вот узнала в [адресном] справочной.

II

Комната N. Аня с розами.

А н я: Вы — такой добрый, такой — нежный. Но вы женаты.

N. (про себя): Но это дело поправимое. (Громко) Про это потом — я все вам объясню. Я люблю вас, только вас.

А н я (нежно): Вы первый, единственный и навсегда, когда я увидела вас в кино... За ту улыбку, милый! Улыбнись так.

N.: Покаянись, что ты любишь меня не за это (показывает на ордена) и не за кино... и не за улыбки.

А н я (смущенно): За все, за все и за них, и за кино, конечно. А когда ты делал петлю, а когда ты пролетел под мостом...

N. [про себя]: Проклятый! (Он грубо хватается за руки.)

Аня (пугается): Кто проклятый? Ой, мне больно, пусти. Мне даже показалось, что это не ты, а кто-то другой — весь черный.

Н.: Как, кто другой? (*Кричит.*) Кто черный?
(*Бросает ее на диван и подходит к окну.*)

[*Плечи вздрагивают.*]

[*В дверь стучат.*]

[Ему приносят предписание ехать «отдохнуть» домой, ввиду молений жены и матери, и полечить нервы. [Послание] Читает: Весь ваш родной город сгорает от любопытства увидеть и достойно принять... С чувством законной гордости...]

А н я (*узнает его*): Что ты сделал с Игорем? Вот тебе зачем был нужен почерк!

<Н.:> А с кем вы ходили смотреть на меня в кино?

А н я: Ой... с этим, как его — трудная фамилия...

Н.: А какой он сам?

А н я: Никакой...

Н.: Нет, все-таки.

А н я: Серый снаружи и пустой внутри.

Н.: Но все-таки, кажется, высокий, стройный.

А н я: Тебе по плечо.

Н.: (*с последней надеждой*): А глаза?

А н я: Один — черный, другой — белый.

Н. (*хмурясь*): Но его подвиг, и то, что он сумел сохранить эти документы, и его доблестная смерть. Неужели тебе его не жаль?

А н я: Тут и хороших не нажалеешься, а еще такого жалеть.

Н. (*кричит*): Какого такого?

А н я (*мрачно*): Труса... А я про него еще такое знаю, что и выговорить нельзя.

Н. (*теряет власть над собой*): Молчи! [*Бросается на нее и душит... Стучат в дверь.*]

Она вырывается — видит его в зеркале и вдруг узнает. Говорит громко и спокойно:

«Здравствуйте, подполковник, с приездом! А где генерал?»

(Старомодный господин в егоровской фуфайке поливает цветы из лейки. Глуховат. В калитку входит [корреспондентка] столичной газеты взять у него интервью как у соседа К. Изъясняется высокопарно. Садятся на скамейку.)

К о р < р е с п о н д е н т к а >: Подождите минутку. Я сейчас... очки (*ищет в карманах брюк*).

Г о с п < о д и н > (*галантно*): Я могу отвернуться, пока вы будете в очках.

К о р < р е с п о н д е н т к а > — (*собираясь записывать*): Значит, вы помните К. с того года, когда власть была взята пролетариатом.

Г о с п < о д и н > (*не дослышав*): Pardon ... Кем?



(Лес. Ночь. Луна. Кедр.)

Н. видит в зеркале Игоря К. и повторяет его жесты.

<5> В какую-то часть (небольшую) своей тайны принужден посвятить Аню. Напр., заставляет ее украсть что-нибудь нужное для его целей. (Напр., почерк, подпись, <у> она — машинистка).

А н я: Вот — берите. (*Бросает сверток на диван*).
Это — его почерк.

Н.: Вы — ангел.

А н я: Кажется, ангелы воровством не занимаются. Так идем сегодня в клуб?

Н.: На что тебе клуб?

А н я: Там будет К. (*Н. вздрагивает.*) На героя посмотреть...

Н.: Довольно тебе его почерка...

В ресторане

Н. видит К. в зеркале. Смотрит, как он ест, пьет, кланяется, улыбается. Повторяет его жесты, м. б., у себя дома. Тень на стене (*страшная*) кривляется. Пьяный Н. принимает ее за К., который якобы следит за ним. Стреляет в тень. Боится себя в зеркале — ему начинает казаться, что в зеркале не он, а каким-то чудом спасшийся сам Игорь... Слепая старуха-мать в кресле. (*Не то напевает, не то бормочет*):

Я не вижу сокола
Ни вдали, ни около

.....

Я над этой колыбелью
Наклонилась черной елью.
Нет, не елью — черным кедром,
И под снегом, и под ветром,
И под первою мятелью
[Под] Над пуховою постелью
Бай, бай, бай — Ай, ай, ай —



ОПЯТЬ КИНО

(24 мая)

<6> В городишко [все] они переехали недавно — все его мало знают —
опознать не могут. Один юродивый знает его хорошо.

1. Не узнает голос (Да, я охрип).
2. Какой-нибудь знак на теле (лучше всего непристойная татуировка, которой у Игоря не было) или привычный жест.
3. Не знает собственного прошлого (Когда? что?)

Вася пытается что-то сказать об этом Варе. Х. слышит и доносит на Васю. Васю, конечно, берут. Расстрел.

Впрочем, вы правы. И то, и то, да и жена у него как-то странно умерла (спохватывается), т.е. умерла обыкновенно, по всем правилам и даже в больнице.

Г о л о с: Так что же?

Н. (*заикаясь*): Да хоронить ее не хотели. Мало ли что бывает...

Вернувшийся Н. описывает «свою» героическую смерть. Все его утешают и по-всякому чернят якобы погибшего. Он — в ярости: «Ага, за-топтали живого — им еще мало». Кто-то читает отрывки из его опусов — все хохочут. Любимая девушка равнодушно встречает «роковую весть», она, как мы уже знаем, влюблена в Р: («Я не хочу делиться с мертвецом любовницей, ему принадлежащей».) Произносит защитную речь себе самому. Ответ:

Отрывок из другой речи:

Но, представьте себе хоть одно мгновение, что бы было, если бы погибли вы, а не он. Родина, армия, семья, товарищи — все были бы безутешны.....

Единственное, что мы можем сделать для его памяти, в память его достойного поведения — это перевезти его останки на кладбище в С., если Вы можете указать место могилы, потому что лес, где он погиб, уже освобожден от власти неприятеля. (*Н. падает в обморок.*) Общее смущение, смешанное с подозрением чего-то. Он пугается, начинает чернить себя, делается неосторожным. Почти реально проходит что-то. Поезд — площадка. Влюбленная пара. Он выходит. Входит Р. Она кажется ему подозрит<ельной> (он видит ее 3-ий раз). Сталкивает ее.

ЭНУМА ЭЛИШ

ПРОЛОГ, ИЛИ СОН ВО СНЕ

Пьеса «Пролог», по-видимому, переводная и пред-
 <1> ставляет собой внутреннюю часть некой трилогии Энума
 элиш, обнаруженную в Ташкенте при довольно загадоч-
 ных обстоятельствах (смыто океанской водой) ... году.

Часть I — На лестнице

Часть II — Пролог

Часть III — Под лестницей

Ее смерть.

Действующие лица

1. Х (икс)

2. Секретарша нечеловеческой красоты

3. Соперница

4. Бэбе (забодаю...)

5. Редактор с ассирийской бородкой

6.

Место действия «Пролога», по-видимому, Таш-
 кент. Время — вторая мировая война. 20 век.



НЕЧТО УДИВИТЕЛЬНОЕ ГАВАНСКАЯ НАХОДКА, ИЛИ РУКОПИСЬ В БУТЫЛКЕ

Я. Моя Гаванская находка. Моя биография (по
 <2> Л.Л. Ракову). Моя жена, дети, внуки. Ученая карье-
 ра. Ученые степени. Я — академик (академяка). Моя
 библиография. Внешний вид рукописи. Почерк. Язык.
 Подробности нахождения.

Я разделил темы между моими учениками и ученицами. Самой верной из них Бэбе досталась тема «Пролог и его последствия». Она, не знаю какими путями (по слухам, ценою ночи, как говорили в прошлом веке⁺), установила, что это произведение двадцатого столетия, написано в одном из крупнейших городов Средней Азии.

Пол, возраст и национальность автора установить не удалось.

На каком языке написан «Пролог», тоже не ясно. Кто-то из вечно протестующей молодежи старается доказать, что это стихи, и, по всей вероятности, перевод.

За толкование вставной цитаты:

«Чтоб шею завернуть, я не имею шарфа» — четыре человека получили докторские степени, по поводу чего уборщица Настя бестактно сказала: «У того, который сочинил, рваной тряпки не было, а эти объяснили своих б... в чернобурые манти́ нарядили».

Я же, с чувством законной гордости, констатирую — рост нашего литературоведения.

Сначала покойный академик, по-видимому, хотел сообщить гораздо больше подробностей о рукописи, но отвлекся от этого предмета и перешел на вопросы собственной биографии, и столь блистательной научной карьеры. С замиранием сердца читатель узнает биографии всех помогавших и мечтавших найти рукопись, все его приключения в городе Н., где ему так и не удалось ничего разыскать, несмотря на помощь милиции, трех пожарных частей и собак-ищущек, во главе со знаменитой Лиджи (18 медалей).

⁺ Но чего я ни в каком случае не одобряю.

Название интермедии на каком-то неизвестном мне языке. Для установления языка и перевода я провел девять месяцев в Закавказии, но привез оттуда только тяжелое заболевание печени.

Как всегда, помогло чудо. Моя внучка Фифа познакомилась возле гост<иницы> М<осква> с каким-то юношей и показала ему мою кандидатскую диссертацию на эту тему и юноша сказал, что буквы латинские, а *La vie* — значит по-фр<анцузски> — жизнь. Конечно я и все мои ученики не прекратили исследования, но пока что приходится принять эту гипотезу.

В сущности от рукописи осталось только одно примечание (местами тоже попорченное океанской водой) и самый конец Интермедии.



ОТКРОЕМ СОБРАНИЕ В НОВОГОДНИЙ ТОРЖЕСТВЕННЫЙ ДЕНЬ

После этих слов в приплывшей бутылке не то ба-
<3> летное либретто, не то киносценарий (фамилия автора музыки смыта соленой водой, но все же, кажется, Лурье) идет следующая Интермедия.



ИНТЕРМЕДИЯ

На просцениум выходят арапчата и ведут себя примерно, как в «Дон Жуане» 1910 г. Факелы.

<4> П е р в а я (Коломбина в виде Козлоногой). Танец.
Т е н о р (за сценой поет)

На ногах копытца-сапожки,
В бледных локонах злые рожки,
Голубые до плеч сережки,

Окаянной пляской пьяна.
Словно с вазы чернофигурной
Прибежала к волне лазурной
Так парадно обнажена.

Второй (корнет). Танец:

Женский голос (поет за сценой)

Ну а ты — в шинели и каске —
Переряжен, как в древней сказке? —
Нет, то твой обычайный вид.
Чести друг ты и раб любви,
Но зачем эта капля крови
Берedit лепестки ланит.

Третий: [Арлекин-убийца]. Танец.

Хормальчиков (Поет за сценой)

Череп это, маска, лицо ли? —
Выражение злобной боли,
Что лишь Гойя мог передать.

Из какого-то места, в глубине очень большой сцены шарманщик сбрасывает отрепья и оказывается Судьбой с потухшим факелом в руке. Она как бы читает последний приговор поколению самоубийц:

Хор теней.

Действующие лица.

Маски первого действия — все уехали. Они же через сорок лет
(но скрывают)

Голоса:

тот самый

Это город Пиковой Дамы
Иль чего-то еще страшней.
Ты приедешь в черной карете
Царскосельские кони эти
И упряжка их а

На минуту напомним детство
И отвергнутое наследство:

Могила. Вместо памятника — Психея, с бабочкиными крылышками и горящим светильником («В глине чистое пламя»). Вечная жизнь
† Миша Линдеберг — 24 декабря 1911.

ИЛИ

А с ухватками византийца
С ними тот Арлекин — убийца.

Все трое танцуют. Остальные встают, пытаются выразить восхищение. Кажется, что над ними кружатся черные птицы, и они отделены от мира траурными вуалями.

Автор показывает на них и бормочет:

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

Слышится или чудится шуршание сплетен. В заднике открывается арка, и оттуда выпадает выгнутый крутой мост. Маскарадная толпа расступается. Все трое проходят по этому мосту в какое-то теплое, желтое сияние. Победа жизни.

Г о л о с Лепорелло:

Andiamo al'osterria
A cercar pardon millior*



ПРИМЕЧАНИЕ:

На этой же рукописи есть помета, что «Интерме-
<5> дия» шла 7 раз в Лондоне, успеха не имела, но почему-то под конец стала нравиться публике, — по мощ-

* Пойдем-ка в кабачок

Приискать господина получше (ит.).

ному таинственному ходатайству была снята, что Коломбину и Драгуна исполняли знаменитые артисты того времени, а Арлекина — некто, никогда не открывший своего лица и называвшийся одной буквой (смыта соленой водой). Говорят (on dit или la légende veut)*, что Арлекин приезжал на репетиции в черной карете с такого же цвета пуделем (что, однако, не невозможно), что он в жизни очень заметно хроمال, а на сцене был воплощенной грацией, что вопрос о его смерти окутан столь непроницаемой тайной, что никому даже в голову не приходило постараться распутать ее и т.д.

Гораздо страннее, что еще более необ<ычная> жизнь и ужасная смерть постигли всех участников этого невиннейшего представления...

Некоторые из них просто пропали — навсегда и неизвестно куда (примеры). Другие, как, например, редактор, сошли с ума и, кажется, еще до сих пор находятся в сумасшедшем доме. Ему чудится, что телефонная трубка приросла к его уху, и голос с грузинским акцентом пугает его. Но большая часть, как это ни странно, была казнена за совершенные ими в разное время преступления.

Жив, здоров и пользуется прекрасной репутацией один только Гость из Будущего, выходящий из одного зеркала, чтобы войти в другое (в пьесе только мерещится на задымленной стене пещеры).

Совсем уж апокалиптическая судьба постигла автора колдовской музыки к «Интермедии». Кажется, что все общество разделилось на две равные части. Первая вставляет его имя в самые блистательные перечисления,

* Говорят <...> легенда утверждает (фр.).

говорит о нем слова, или, вернее, сочетания слов, не знающие равных; вторая считает, что из его попыток ничего не вышло, что это *une existence manquée* *; *tertium quid* **, который 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 кем-то вроде поручика Кижее.

Выяснив все эти факты, пишущий эти строки случайно наткнулся на вопрос о самом авторе либретто. Ему посчастливилось узнать, что в разное время либретто приписывалось семи разным авторам, все они опровергали печатно этот нелепый слух и намекали, что это просто перевод. Однако пишущий эти строки на этом не успокоился и поехал в город N. к знаменитому специалисту по истории балетного либретто (автору нашумевшего в свое время труда «Либретто и борьба с ним»). У маэстро ответ был давно готов: «Тоже Кристофер Марло». Однако старый слепой — внук театрального суфлера — остановил выходящего от знаменитости пишущего эти строки и проворчал: «Не верьте старику, у него микромазм».

Женских ролей там, как известно, было две. Одна из них (амплуа комическая старуха) в возрасте 61 года была зарезана из ревности матросом в загородном парке города N.

Другая (главная героиня) получила предписание покинуть театр и посвятить себя уходу за соб-

* Несостоявшаяся (мнимая) жизнь (фр.).

** Третий слой (лат.).

ственной могилой. Каждый день зимой и летом, одетая в ничуть не театральное рубище, то с лопатой, то с граблями и какой-то рассадой, она проходит в сравнительно мало посещаемый угол кладбища и подолгу возится возле скромной, но пристойной гранитной плиты. Могила изредка посещают какие-то господа без шляп и пожилые дамы с целыми цветниками на голове, они почему-то становятся у плиты на колени, достают какие-то мешочки и наполняют их землей с могилы. Поэтому бывшая премьерша должна раз в месяц приносить свежий запас земли. Кажется, зимой в сильный мороз это не так уж просто, а нести на спине мешок с землей будто тяжело, но это уже детали.

У здания театра, где она когда-то играла, поставлен ее бюст работы знаменитого скульптора (смыто океанской водой), с теми же датами, что и на могиле; на всех двенадцати домах, где она жила — мраморные) доски⁺ (на тринадцатом доме, где она живет сейчас, такой доски нет). Этим, кажется, посмертные почести и ограничиваются. В этой тринадцатой ее квартире нам побывать не пришлось, во-первых, потому что в такие районы ходить небезопасно даже днем, затем, по слухам, лестница, кажется, из известного фильма «Рим

⁺ Пять из них, по-видимому, построены после ее «смерти». Но это ничего не меняет. Причина смерти варьируется в зависимости от собеседника, от кесарева сечения — до блаженного успения, т.е. от старости.

Далее следуют все варианты самоубийств. Какой-то коллекционер-любитель собрал восемнадцать способов, посредством которых она рассталась с этим миром. Мы не будем их перечислять. Напомним только: волны Черного моря, хотя, как известно, она плавает не хуже щуки, окно собственной комнаты (хотя она жила в полуподвальном этаже), кухонный газ (хотя в те отдаленные времена кухни отапливались только дровами).

в 11 часов». Тем не менее некоторые сведения нам получить удалось. Из документов самый интересный — жалобы соседей на то, что она поет ночью во сне и этим не дает спать другим (перегородка не доходит до потолка). Это бы ничего, но, как известно, такого второго голоса нет в мире, и если какому-нибудь злоумышленнику придет в голову поставить поблизости магнитофон, могут пойти насмарку все усилия знаменитого хирурга Р., так успешно сделавшего ей пластическую операцию, что ее и родная мать не узнает.

Из тех же «хороших» источников нам удалось узнать следующее: когда примерно раз в три года является [возникает] потребность получить от нее некоторые сведения, она ведет себя недостаточно корректно: действительно данную ей еще в (смыто океанской водой) году цитату о ее «провалах», о нелюбви к ней театральной публики она повторяет сносно, но на следующие вопросы отвечает недостаточно обдуманно.

Специально занятые ее бытом соседи по квартире Самоваров и Васинович недавно сообщили, что она при свете луны пишет углем за печкой что-то на стене, а затем снова прикрывает написанное обоями. Пришлось выкрасить комнату масляной краской оранжевого колера. Очень мило! Что же касается ее «писанины», то это такой вздор, что мы его приводить не будем, однако Васинович подал «особое мнение» и просил обратить внимание на строки:

Трещотка прокаженного
В моей руке поет.

Может быть, у нее в самом деле проказа?

<...> в фойе театра до сих пор висит (в ночной рубашке, с распущенными волосами) ее портрет в роли Сомнамбулы из пьесы «Пролог», запрещенной во время генеральной репетиции (II часть трилогии «Энума элиш» неизвестного автора) и реабилитированной в (смыто океанской водой) году. Другие ее портреты находятся (смыто океанской водой) в музее. По слухам, один из них (самый известный, в ярко-синем платье, работы художника А.) ведет себя как-то странно — изменяется, иногда ломает руки и зовет кого-то по имени (когда посетители музея отвертываются). Поэтому, хотя он и раньше находился в тайном хранении, было сочтено за благо поместить этот портрет в небольшой темный и крепко запертый карцер, где он не будет никому мешать.



БУФЕТЧИЦА КЛАВА

Ввиду отсутствия законных наследников ей была <6> подыскана вполне пристойная наследница — театральная буфетчица Клава. Но и тут дело обошлось не без недоразумений: Клава вдруг заявила, что она согласна принять драгоценности (таких не оказалось), платье (в нем увели Х.) и какую-то рухлядь красного дерева, которая вскоре вся рухнула, потому что ее съел жучок; что просит ей книг, писем и в особенности стихотворных посвящений не передавать, что, хотя ввиду неграмотности за себя она ручается, но ее знакомые, которые часто засиживаются у нее до утра и фамилии

которых она никак не может запомнить, могут оказаться грамотными⁺.

Пришлось за письмами послать грузовик, книги сложить в каком-то подвале, а Клаве строго предписать принять ванну, согрев воду в колонке стихотворными посвящениями. Свидетели утверждают, что колонка кипела.

И Клава мило ныряла в венецианскую двуспальную кровать, на которой в прошлом сезоне Отелло душил не менее знаменитую Дездемону в комнате, в которой Х. даже в одно время, когда случайно возникли затруднения квартирного характера, провела полтора года. Там ей было очень удобно и приятно, несмотря на жесткость бутафорского круглого диванчика и неожиданные ночные пробуждения, когда она, случайно кашлянув, слышала хриловатый мужской голос: «Тут кто-то есть...» И нежное щебетание Клавы: «Это не имеет никакого значения. Не обращайтесь внимания».



<7> В квартире 113 сходили с ума — трое: бывшая домработница стариков Вэнав, которые уехали в Польшу к пасынкам и падчерицам и слали оттуда недобрые вести, генерал-лейтенант МГБ Самоваров, снятый с места за «гуманность», и художник Федя, которого два года называли гением, а потом кто-то приехал откуда-то и все переменялось. Тут Федя совсем запутался и рухнул.

⁺ Кроме того, Клава уже несколько раз (враги говорят — четыре, друзья — два) была на улице Радио, где лечилась от (диктую трудное латинское название по буквам: Зина, Аленушка, Петя, Ольга, Ирод).

Остальные жильцы квартиры 113 пребывали в вожделенном здравии, дрались на кухне с вызовом милиции и [без] неотложной помощи, писали друг на друга доносы (коллективно и в одиночку), судились от семи до семидесяти раз в год из-за нетушения света в уборной, и, наконец, к общей радости добились того, что уборная, а заодно и водопровод, были навсегда заколочены.

Тогда голубь мира с оливковой веткой в клюве воспарил над квартирой 113 и она получила какой-то похвальный лист, который был повешен в прихожей рядом с рамой велосипеда и над детской ванной.



ИЗ ТАШКЕНТСКОГО ДНЕВНИКА

Вероятно, недавно случилось нечто, что позволило мне вспомнить, казалось, навсегда потерянную рукопись. То ли цвет неба над Римом, то ли стук вагона в Альпах, то ли запах каких-то допотопных духов, уже совершенно неизв^естно где и всего вернее во сне. Кто-то спрашивает: «Снятся ли запахи?» Я отвечаю: «Не знаю, я всю жизнь ощущаю во сне все запахи Павловского вокзала (натертый паркет, павл^овскую> землянику, цветы в киоске налево — особенно резеда, хорошие сигары и т.д.)».

А рукопись? — Бумага желтоватая, написано чем-то> очень черным — словно углем или тушью. Можете прочесть текст? — Конечно, могу. Слушайте: [ярко-зеленый], ядовито-зеленый луч полной луны шарит по пещере, как прожектор. Навстречу ему спящая встает и под отдаленные звуки Чаконы (играет альт)

пляшет со своим отражением. На стене пещеры огромное черное пятно от саксаульего дыма. Она говорит пятну: «Не прячь его, он мне нужен и больше никто». (Читает алмазную дарани: «джале, джула, джуньда, сваха брум».) Пятно светлеет, и где-то в его глубине появляется *Тень*.



Пещера. Остатки старого костра. Горка саксаула.
<9> Задымленная стена освещена полной луной. Так же освещена [на каком-то тряпье] спящая на козьей шкуре Х. В глиняном кувшине одна роза.

Вместо предисловия

Когда после брюшного тифа я вышла из больницы, все почему-то стало мне казаться родом драматического действия, и я написала «Эну<ма элиш>», I-ое и III-е действия были совершенно готовы. Оставался — «Пролог», т.е. II действие. Он должен был быть в стихах и представлять собою кусок пьесы героини «Энума э<лиш>» — Х. В этой пьесе роль Сомнамбулы исполняла сама Х. Она спускалась по освещенной луной, почти отвесной стене своей пещеры после каких-то темных блужданий, не просыпаясь, молилась Богу и ложилась на козьи шкуры, служившие ей ложем. Гость из Будущего под лунными лучами проступал на задымленной кострами стене пещеры*.

* (Их 1-й диалог записан в другом месте).

ПЛАН

- I. Театральная уборная X, X2 и Фрося.
 <10> X. — ломает руки — «Нет конца «Пролога».
 Входит X2. Ей ведомы начала и концы...
 Двойники переодеваются.
 II. Пещера. Подробное описание в сомнамбулическом сне.

<ПРИМЕЧАНИЯ>

Пасха. 1943. Ташкент

- Двойников своих она может считать дюжинами.
 <11> Они появляются в разных пунктах земного шара и так же быстро отцветают, как расцветают, не успев принести особого вреда. По словам ее старых и кое-где «ущелевших» друзей, она сама считает [не то] <себя> чьим-то ущелевшим двойником — не то (чьим-то) этим эхом — но чьим — старики и старухи забыли.

X. перед зеркалом. Ее гримирует Фрося.

- <12> X.: Не могу, все равно не могу.
 Ф р о с я: Брось трепаться. Все <можешь>.
 X.: Никто не знает, что у «Пролога» нет конца.
 Я не успела. Его нельзя играть.
 Ф р о с я: У нас все можно.
 Г о л о с - э х о: Все можно... (Обе женщины в ужасе. Из зеркала выходит двойник X).
 Д в о й н и к: Мне ведомы начала и концы
 И жизнь после конца и что-то,
 О чем еще не надо говорить.

Х.: Кто ты?

Д в о й н и к: Я — ты ночная... Мне надоело во сне. Я буду делать все, о чем ты думала, но Фрейд тут ни при чем. Я все сделаю сном, а явь спрячу в мешок.

Х.: А что же я буду делать?

Д в о й н и к: Наденешь паранджу и пойдешь в сквер продавать фиалки (*набрасывает на нее паранджу и выталкивает за дверь*).

К Фросе: Дай роль.

(*читает, бормочет: Слабо, в лоб, не то, я им сейчас покажу. Пляшет.*)

О р л у: Федя.



Или так:

Театральная уборная. Х. и Фрося.

Фрося гримирует Х. Та ломает руки.

Х.: Нет, это невозможно. Я не успела кончить. —
<13> Там всего полпьесы. Будет скандал.

Ф р о с я: Скандал все равно будет. [И еще какой], мировой.

Входит высокая женщина в парандже, с корзиной фиалок.

Х.: (*почти плачет*): Я не могу, не могу.

Ж е н щ и н а: Бери паранджу и иди в сквер продавать фиалки, я за тебя сыграю.

Х.: Там играть нечего.

Ж е н щ и н а: Сбрасывает паранджу — оказывается двойником Х.

Х.: (*Пятится*) — Кто ты?

Женщина: Я — ты ночная (*Фросе*) А ну, дай роль.

(*Та протягивает мятые листы*).

Х.: Там полпьесы.

Ж е н щ и н а: Ничего, я сейчас сделаю конец.

Х.: Там стихи.

Ж е н щ и н а: Стихи-то все равно я пишу. Какое там последнее слово?

Х.: «Неизвестный становится на одно колено и с смертельным криком исчезает»

Ж е н щ и н а: Ладно. (Пишет). Знаю.

Орел Федя: Беда!..

Слышна музыка.

Х. (бормочет): «Прощай, прощай!!!»

Ton éroux cour le monde, el ta forme éternelle Veille près de lui quand il dort...*

Нет, не так — так не поймут. — Мы оба будем знать, что за дверью гибель, но другая сила возьмет верх даже над страхом, даже над жалостью, даже...

А теперь гуляй, мой лебедь,

И три года жди меня...

(Вставить: Монолог — о их первой встрече.)

2 октября 1963. Будка.

<БОЛЬШАЯ ИСПОВЕДЬ

ВСТУПЛЕНИЕ>

<14>

Позвольте скрыть мне все: мой пол и возраст,

Цвет кожи, веру, даже день рождения

И вообще все то, что можно скрыть.

А скрыть нельзя — отсутствие таланта

И кое-что еще, остальное ж

Скрывайте на здоровье.

* Супруг твой далеко, но существом нетленным// Ты с ним в часы немые сна (пер. с фр. В. Левика).



<15>

Но говорят — в разбомбленном когда-то,
А ныне восстановленном строенье
Нашли обрывки старого письма.
Подумаешь еще — делов палата,
Однако на поверку вышло так.
Знакомым всем тот показался почерк,
И всем мерещилось, что с ним такое
Уже когда-то в жизни приключилось,
И множество подобной чертовни.
(Диктуй, диктуй, я на коленях буду
Тебе внимать — неуголимой жаждой
И я больна — но это скроем мы.)
Н захотел тут даже повесть сделать,
Но все заголосили: «Ни за что!»

Довольно нам таких произведений,
Подписанных чужими именами,
Все это нашим будет и про нас.
А что такое «наше»? и про что там?
Ну, слушайте, однако.

И з и с п о в е д и:

И эта нежность не была такой,
Как та, которую один поэт какой-то
В начале века назвал настоящей
И тихой почему-то. Нет, ничуть —
Она, как первый водопад, звенела,
Хрустела коркой голубого льда,
И лебединым голосом молила,
И на глазах безумела у нас.

Все было очень чинно и достойно:
Двадцатый Век, Москва, весны начало,
Друзья и книги, и в окне — закат.

.....

Нам бы тогда же сделаться врагами,
Почувствовав, что что-то здесь неладно,
Но почему-то мы не догадались,
И пропустили время. — Ерунда.
Такое ли еще бывало в мире,
А впрочем, я не знаю. Не из ада ль
Повеял ветер, или дуновенье
Волшебное вдруг ощутили мы.

Все кончено. Корабль идет ко дну,
И маски прочь — и я с тобой в плену.
Еще я слышу свежий клич свободы,
Мне кажется, что вольность мой удел,
И слышатся «сии живые воды»
Там, где когда-то юный Пушкин пел.

Мы, помнится, готовы были оба
Терпеть нежданные дары Судьбы,
Как надлежит и с твердостью спокойной,
А может, и насмешливо чуть-чуть.
Но умереть от нежности друг к другу
Боялись мы — и этот страх все рос
И постепенно заполнял пространство,
Которое и так неодолимо
И траурно лежало между нами...
И пересечь которое, пожалуй,
И в голову нам не могло прийти.
А рядом громко говорила Федра

Нам, гордым и уже усталым людям,
Свои невероятные признания,
И «больше не читавшая» Франческа
О первенстве заботилась своим.
Я понимаю, как все это сложно.
Но все же попытайся уцелеть.

Так вот когда с тобой беда случилась.
Беда случилась — ты ее познал.
Теперь ты знаешь, что ни с чем на свете
Её нельзя сравнить и утолить:
Ту жажду, что приходит раз в столетье,
А может быть, и реже, бедный друг.
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,
За что иной согласен умереть.
И только мы с тобою знаем тайну,
Как утолить ее, но мы не скажем
Под злою пыткой и друг другу даже,
Особенно друг другу. — Замолчи!

<1963—1964>



<16>

Я званье то приобрела
За сотни преступлений,
Живым — изменницей была,
И верной — только тени.

<Два голоса>

П е р в ы й:

<17>

Мы запретное вкусили знание,
И в бездонных пропастях сознанья
Чем прозрачней, тем страшнее зданья
И уже сквозит последний час...

В т о р о й:

И уже грохочет дальний гром...
А та, кого мы музыкой зовем
За неименьем лучшего названья,
Спасет ли нас.

1946



(ЕЩЕ ПЛАН)

Сон во сне

<18>

...Конец 1-го действия. Телегр<амма> из Москвы — «Пролог, или Сон во сне» — разрешен.

Сцена, где все вверх дном (вплоть до Девушки с веслом). Интермедия — уголок за кулисами. Фрося гримирует Х. Она уже в «костюме», т.е. босая с распушенной темной гривой, смотрится в черный обломок зеркала. Луна.

Х. (*ломая руки*): Беда, беда! Это нельзя играть — там нет конца — я не успела, т.е. был, но кто-то...

Ф р о с я: Знаем мы твоих кто-то. Небось скрипач?

Х.: Что ... ты...

Ф р о с я: А ты сходи к нему в башню — слышишь, как играет.

Х.: Наша Чакона... (Танец)

Входит высокая фигура в парандже, [несет] держит перед собой плоскую корзину с фиалками.

Х.: Кто это?

Ф и г < у р а >: Сейчас разберемся кто — кто.

Х.: Тут не хватает пяти страниц. Как же играть. Ведь это — скандал.

Ф р о с я: А ты что думала? (Передр<азнивая>) Скандал! Мировой.

Ф и г < у р а >: Ничего, я допишу.

Х. (в ужасе, почти догадываясь): Кто вы?

Ф и г < у р а > (Сбрасывает паранджу): А я — вот кто — (и оказывается самой Х.)

Х.: Но там стихи.

Ф и г < у р а >: А стихи-то ведь я писала. Фрося, дай роль. Чем там кончается?

Ф р о с я: Имя твое мне сейчас произнести — Смерти подобно.

3 августа 1964

Ф и г < у р а >: Знаю, знаю... (Садится спиной к зрителю закуривает, почти голая — что-то бормочет.)

Сцена повернулась. Пещера. Ночь. Орел Федя <два слова неразборчиво>

Х.: (Задремывает): Федя, я сегодня опять буду диктовать тебе мою биографию. Слушай.

О р е л: Только, пожалуйста, не диктуй такие глупости, как прошлый раз. «Половина негоже», — как

говорила моя бабушка. И кто это тебе поверит, что ты — и то, и то... И в последний раз предупреждаю, что стихи записывать не стану. От них только горе. Знаешь, что с М. из-за стихов случилось! Просто перо жалко для <та>кого вырыва<ть>.



ПЕЩЕРА

... Еще мало луны

№ 2 — (дремлет — сквозь сон Орлу):

<19> Ф е д я, бери перо я опять буду диктовать.

Ф е д я (недовольно): Только не такой вздор, как прошлый раз. Пера жалко и за тебя стыдно.

№ 2: Не бойся — сегодня только хорошее.

Ф е д я: И, пожалуйста, чтоб не стихи. Ты знаешь, что теперь бывает за стихи.

№ 2: Знаю — все знаю! Да у меня без рифм — ты не заметишь, что это стихи.

Ф е д я: Да и не во мне дело. Ладно, говори.

№ 2: И никакого розового детства

...ни мишек, ни кудряшек

Или друзей средь камушков речных...

Икс, засыпая, диктует; Орел пишет.

И к с:

И никакого розового детства,

Ни добрых тетя, ни страшных дядя — ни даже

Товарищей из камушков речных.

Себя чуть помню — я себе казалась

Событием невероятной силы

Иль чьим-то сном, иль чьим-то отраженьем,

Или ночным глухим пещерным эхом.

.....

Уже в пять лет я двойников своих
Искать ходила, и казалось мне,
Что видела их сотнями повсюду.
То мне казалось, что меня к чужим
Подбросили — я никого не знаю
И злодеяние в себе несусь,
И что это вот-вот откроют люди.
А в зеркале я за спиной своей
Так часто что-то лишнее видала...



Показывается луна.

Альт вдали играет Чакону Баха.

Х. встает и начинает танцевать со своим отражением. Танцуя, поднимается по ступенькам каменной лестницы, а отражение прячется в воду.

Ф е д я — воронам: Летите за ней.

Альт смолкает. Выстрел.

Х. возвращается. Прилетают вороны.

(Федя и вороны)

Возвращается Х. в сон <неразб.> Ложится, дремлет...

Х.: Федя, это ты Петербург основал?

Ф е д я: Я. — Я тогда был ручной.

Х.: Люблю такие шутки!

П о д х а л и м: Как это верно!

Х. поет:

Что-то в сердце борется,
Как с огнем вода,
Мне б с тобой поссориться
Навсегда.

ПЛАН

Десятое ноября

(Проза)

Х. и Ф р о с я. Проход по авансц<ене>
<20> (Стихи) Пещера — птицы, костер, черное дымное пятно на стене.
Х., задремливая, диктует автоби<ографию> Орлу — Феде. Показывается Луна.

Альт вдали играет Чакону Баха.
Х. встает и начинает танцевать со своим отражением. Танцуя, подымается по ступеньк<ам> каменной лестницы, а отражение прячется в воду.

Ф е д я — воронам: Летите за ней.

Альт смолкает. Выстрел.
Х. — возвращается. Прилетают вороны.
(Федя и вороны)
К птицам:

Улетайте все.

Мне нужно, наконец, с ним объясниться.
Ф е д я (вздыхая, бьет крыльями):

Так-то вы, женщины, и попадаетесь.
В о р о н ы: Кар-кар. Мы понимаем только по-узбекски.
Ф е д я: И то плохо.

Возвращается Х. в сом<намбулическом> припадке. Ложится —
— Дремлет. Луна.

(Может быть, люди наверху. Угрозы)
Она садится, протягивает руки, начинает вызывать (из пятна) И. Он появляется в виде Тени.

(Х. и И.)

Возникает Голос — Последняя Беда.

(Х. и Беда)



В «ПРОЛОГ»

(август 64)

<21>

№ 1: Ты написала до конца?

... [отдает]

№ 2: Почти.

№ 1: Но до какого места?

№ 2: (Небрежно, смотря в рукопись):

[Темная, преступная] Окровавленная и пустая,
Но она должна быть — наша связь...

№ 1: А дальше?

№ 2: Я буду импровизировать.

[Стеша] Фрося: Воображаю!..

№ 2: Ты всегда воображаешь, [зашей] заколи лучше этот шов.

[Стеша шьет] Фрося закалывает: Ох! Догуляетесь обе.

(№ 1 в парандже с фиалками уходит)

№ 2: Значит, я играю тебя

.....

Вдали оркестр играет еще не слышанную увертюру. Стеша подает телеграмму. № 2 читает, роняет телеграмму, закрывает лицо руками, бормочет: «Боже мой, опять!!» Помреж, приоткрыв дверь: «Ваш выход». № 2 уходит. Фрося поднимает телеграмму и читает вслух: «Поздравляю, жду, как всегда, за поворотом»

.....

.....

Звонит телефон.

Ф р о с я (*берет трубку*): Слушаю. Театр. Передать в антракте? Слушаю. Записываю. (*И повторяет*): Я сижу в третьем ряду. Когда будешь танцевать Чакону, брось мне розу...

(Про себя)

Опять этот! И сколько я в глазок глядела. Третье место в третьем ряду всегда пустое.



<22> Пещера. Подробное описание Х2. в сомнамбулическом сне, за ней — вороны. Молится, не приходя в себя и ложится на овчину.

Некто на стене: Ты звала меня?

Х2.: Ты кто?

Некто на стене: Я тот, к кому ты приходишь каждую ночь и плачешь и просишь тебя не губить. Как я могу тебя губить — я не знаю тебя и между нами два океана.

Х2.: Узнаешь. Сначала ты узнаешь не меня, а одну маленькую книжку, потом...

О н а (*продолжает*): Мы будем сидеть в моей полутемной комнате перед открытой печкой и, скрывая друг от друга, непрерывно вспоминать то, что происходит сейчас. А может быть, ты в театре и любишь себя собой наскальным.

В зале — замешательство. Крик: «Воды, врача...». Громкий стон...

Кто-то на стене.

О н (*перебивая*): Нет, не то, совсем не то. Еще, еще...

О н а:

Лаской — страшишь, оскорбляешь — мольбой,
входишь без стука,

Все наслаждением будет с тобой,
даже — разлука.

Пусть разольется в зловещей судьбе
 алая пена,
 Но прозвучит, как присяга — тебе
 даже измена,
 Той, что познала и ужас, и честь
 жизни загробной...
 Имя твое мне сейчас произнести
 смерти подобно...



(Гость из Будущего проступает, как тень, на каменной стене.)

И к с (*садится, но не открывая глаз, протягивает к нему*
 <23> *руки и [произносит], бормочет*):

Знаешь сам, что не буду славить...

О н: До нашей первой встречи осталось еще три года.

И к с: Дорогою ценой и неожиданной
 Я пойму, что ты помнишь и ждешь,
 А быть может, и место найдешь
 Ты могилы моей безымянной.

О н а: А до нашей последней встречи всего только год. Сегодня [2 апреля 1962] 28 августа 1963.

О н: Ты бредишь. Ты всегда бредишь. Что мне с тобой делать? И всего ужаснее, что твой бред всегда сбывается.

О н а: Это еще не самое худшее.

О н: Этот ужас, который возникнет от нашей встречи, погубит нас обоих.

О н а: Нет. Только меня. Может быть, ты хочешь не появляться?

О н: Да — хочу. И чем больше хочу, тем несомненное появлюсь. Если бы не эта жажда. Позволь мне подойти к тебе... Через день он <недописано>

Она: Ты знаешь, что если подойдешь — мы оба проснемся, а где и кем окажемся... И это будет вечная разлука.

Он (*молча закрывает лицо руками*): Зачем ты такая, что тебя нельзя защитить? Я ненавижу тебя за это. Скажи, ты боишься?

Она (*протягивая руки*): Я боюсь всего, а больше всего — тебя. Спаси меня!

Он: Будь проклята.

Она: Ты лучше всех знаешь, что я проклята, и кем, и за что.

Он: Ты знаешь, что ждет тебя?

Она: Ждет, ждет... Жданов.

Слетаются вороны и хором повторяют последнее слово. Адские смывки.

Я разбудила моих птичек. Смотри, не проснись и ты.

Он: Я проснусь только, если коснусь тебя.

Выходит из стены и становится на одно колено.

Все равно — я больше не могу терпеть. Все лучше, чем эта жажда. Дай мне руку.

Удар грома. Железный занавес.

Она: Мы разбудили моих птичек — смотри не проснись и ты.

Он: Я проснусь, только если коснусь тебя.

Выходит из стены, становится на одно колено.

Все равно — все равно я больше не могу терпеть. Дай мне руку.

Удар грома.

Железный занавес.



На стене в пятне саксаульного дыма проступает кто-то.

К т о - т о: Ты звала меня?

<24>

О н а: Да, я хотела сказать тебе, что до нашей первой встречи осталось три года.

К т о - т о: Как долго, сделай, чтоб скорее.

О н а: Я не могу, я ничего не могу.

К т о - т о: Или все.

О н а: Нет. Я только все вижу.

К т о - т о: Как я найду тебя?

О н а: Ты сначала найдешь не меня, а маленькую белую книжечку и начнешь говорить со мной по ночам и во сне, и это будет слаще всего, что ты знал.

К т о - т о: Это уже случилось, но в книжке нет твоего голоса. А я хочу так, как сейчас. А почему я пойду к тебе?

О н а: Из чистейшего злого любопытства, чтобы убедиться, как я не похожа на мою книгу.

К т о - т о: А дальше?...

О н а: А когда ты войдешь, то сразу поймешь, что все пропало. И ты скажешь мне те слова, которые мы оба так хотели бы забыть. Разве такое счастье бывает на земле!

К т о - т о: Увы! — Я уже сейчас помню, как будет пахнуть трагическая осень, по которой я приду к тебе, чтобы погубить тебя, не коснувшись твоей руки, не поглядев в твои глаза.

О н а: И уйдешь. И оставишь дверь таким бедам, о которых не имеешь представления.

О н: А ты?

О н а: Я долго и странно буду верна тебе и холодными глазами буду смотреть на все беды, пока не придет Последняя.

О н: Какая?

О н а: Та, что была за поворотом, и мне ее не показали, когда во время тифозного бреда я видела все, что случится со мной. Все... до поворота.



О н: Они убьют тебя? — Убьют <недописано>

<25>

О н а: Нет, хуже. Сегодня они убьют только мою душу.

О н: Как же ты будешь жить?

О н а: Никак. Я буду не жить, а ждать Последнюю Беду, а она придет не скоро.

О н: Хочешь, я совсем не приду.

О н а: Конечно, хочу, но ты все равно придешь.

О н: Я уже вспоминаю наши пять встреч в странном полумертвом городе.

<...> в проклятый дом — в твою тюрьму в новогодние дни, когда ты из своих бедных, нищих рук вернешь главное, что есть у человека — чувство родины, а я за это погублю тебя.

О н а: (а после) И я ждала или буду ждать тебя ровно десять лет. И ты не вернешься. Ты хуже чем не вернешься. Но вместо тебя придет ОНА:

Легконогая, легкокрылая,
Словно бабочка весела,
И не страшная, и не милая,
А такая же, как была.

О н: Это ты про Музу?

О н а: Да.

О н: Она заменит Тебе меня?

О н а: Да, так же, как она заменила мне всех и все.

О н: А я забуду тебя?

О н а: Забудешь, но раз в году я буду приходить к Тебе во сне — Ариадна — Дидона — Жанна, но Ты будешь знать, что это я.



Г о с т ь: Ты устала?

<26>

Х.: Да. Я говорила с ними.

Г о с т ь: Кто они?

Х.: Мертвые.

Г о с т ь: Что они тебе сказали?

Х.: Молчит.

(Появляется вереница теней. Кому-то из них Х. кланяется в ноги. Других целует в лоб. Шествие теней исчезает).

Г о с т ь: Я хочу быть твоей Последней Бедой... Я больше никому не скажу те слова, которые я скажу тебе.

Х.: ты повторишь их много раз и даже мое самое любимое:

— Что Вы наделали — как же я теперь буду жить!

Г о с т ь: Как, даже это?...

Х.: Не только это — и про лицо: Я никогда не женюсь, потому что могу влюбиться в женщину только тогда, когда мне больно от ее лица...

Г о с т ь: И я забуду тебя?

Х.: Да. Но дух твой без твоего ведома будет прилетать ко мне.

ТРИ ОТРЫВКА ИЗ [«ПРОЛОГА»]

<I>

<27> Не тупи напрасно злое жало
О неодолимую броню,
Не таких и на смерть провожала,
[Не такого еще провожала]
Не таких я за руки держала

Не такую до сих пор виню.
А ты хочешь жгучей каплей яда
Отравить мой первозданный рай.
Ни тебя, ни слов твоих не надо,
Перестань мне сниться! И прощай.

II

Трижды я была твоей наградой
И ты трижды говорил: «Уйди!»
Ничего тебе уже не надо,
Но от жажды гибнешь на пути.
Как смертельно пересохло горло,
Как обутлен, как не дышит рот,
И какая ночь крыла простерла
И томится у чужих ворот...
[И томится у твоих ворот]

III

Был лучом на синем покрывале,
Был вином в тяжелом хрустале



1943. Ташкент

Кто-то заглядывает в пещеру сверху. Гость из будущего возвращается
в стену и меркнет. Луна.

<28>

Г о л о с: Ты спишь?

О н а (*очень спокойно*): Вот этого я боялась всю жизнь.
Это ты [будешь] был за поворотом?

Г о л о с: Да. [повтори то] Скажи мне то, что ты
не [сказал] скажешь [прошлым] там — во время нашей
[горчайшей] встречи.

О н а: Отчего я узнала тебя по голосу...

Г о л о с:

Оттого, что я делил с тобою
Первозданный мрак,
Чьей бы ты ни сделалась женою,
Продолжался — я теперь не скрою —
Наш преступный брак.
Мы его скрывали друг от друга,
От людей, от Бога, от конца,
Помня место дантовского круга,
Словно лавр победного венца.
Видел новобрачную во храме,
Видел и живую на костре,
Видел и побитою камнями,
И забавой в демонской игре.
Отовсюду на меня глядела,
Отовсюду ты меня звала,
Мне живым и мертвым это тело
Ты, как жертву Богу, отдала.
Ты одна была моей судьбою,
Знала, для тебя на все готов,

Боже, что мы делали с тобою
Там, в совсем последнем слое снов!
Кажется, я был твоим убийцей
Или ты... Не помню ничего.
Римлянином, скифом, византийцем
Был свидетель срама твоего.
И ты знаешь, я на все согласен:
Прокляну, забуду, дам врагу.
Будет светел мрак и грех прекрасен,
Одного я только не могу —
То, чего произнести не в силах,
А не то что вынести, скорбя, —
Лучше б мне искать тебя в могилах,
Чем бы вовсе не было тебя.
Но маячит истина простая:
Умер я, а ты не родилась...
Грешная, преступная, пустая,
Но она должна быть — наша связь!

О н а:

С каждым разом глуше и упорней
Ты в незримую стучался дверь,
Но всего страшней, всего позорней
То, что совершается теперь.
Даже эта полночь не добилаь,
Кто возлюбленная, кто поэт,
Не погибла я, но раздвоилась,
А двоим нам в мире места нет.

О н:

Ты жажда моя, а она утоление,
Бессонница ты, сновиденье она,
В тебе умирание, ужас забвения,
В ней все, что зовется на свете Весна.

О н а:

Сколько б другой мне ни выдумал пыток,
Верной ему не была,
А ревность твою, как волшебный напиток,
Не отрываясь, пила.

В зале — замешательство. Крик: «Воды, врача...» Громкий стон...
Кто-то на стене.



<29>

Чудеса твои растут с веками,
Новый мир невидимо творят,
Нежными незримыми руками
Ты пустыни превращаешь в сад.

.....

О н а (вспоминает):

Сколько б другой мне ни выдумал пыток,
Верной ему не была,
А ревность твою, как волшебный напиток,
Не отрываясь, пила.

О н говорит:

Видел я, как кровь ее сочится,
Как лежит, мертвея, на лугу,
Но того, что с ней сейчас случится,
Я себе представить не могу.



<30>

А я была неверной, как любовь
[Неверна]
[Невернее шотландской королевы]
Неверней всех, чьи шеи в полночь гнева
Их собственная украшала кровь.



<31>

Вот какой мне спутник послан Богом,
Прячу язвы от каких когтей.
Мне бы жить за нищенским порогом,
Мне бы нянчить и растить детей.
А он мне бросает уголечки
[А он мне подбрасывает угли]
Из жаровни, знаете какой —



Их первый диалог.

<32>

О н а: Иди сюда!

Т е н ь: Не могу. Кто зовет меня?

О н а: Наш праздник сегодня.

Т е н ь: Какой праздник? Я не знаю [тебя] вас.

О н а: А я разве знаю тебя! — Я назвала тебя
в Поэме Гостем из Будущего... В этот день через три
года — наша первая встреча...

Т е н ь: Где она произойдет?

О н а: Там, где сейчас только смерть. Гляди.

(В пятне, т.е. между ней и Тенью — Ленинград под обстрелом.
Пожары, братские могилы)

О н а: Горят все дома, где я жила. Горит моя жизнь.
(Содрогаясь) И это только начало.

Т е н ь: Начало? — Ты думаешь, что все можно
пережить?

Т е н ь: Но как мы попадем туда?



Ведь я за океаном, а ты здесь, в горах.

<33>

О н а: Нас приведет туда та, для кого океан — лужа,
а Памир — не кровля мира, а крыша коровника. Гляди!

(В пятне показывается Победа — худая высокая женщина с сумасшедшими глазами, в кровавых лохмотьях. Гимны.)

О н а: <Она> приведет тебя с запада, а меня с востока для самой главной встречи. И я молча буду молить тебя: спаси меня.

Т е н ь (с надеждой): И я...

О н а: И ты погубишь меня.

Т е н ь: Я никогда никого не губил.

О н а: И не будешь губить. Ты погубишь меня одну. И на твою сторону перейдут все, даже всегда мне верная Муза. Я десять лет буду одна, совсем одна. Десять лет и одна!

Т е н ь (становится на колени): Сделай, чтобы этого не было.

О н а: Сожги книгу, что лежит у тебя на столе.

Т е н ь: Так вот ты кто!

О н а: Да.



О н а:

Может быть, потом ненавидел

И жалел, что тогда не убил.

Ты один меня не обидел,

Не обидевши — погубил.

О н: Этого не будет!

О н а: Это уже было.

О н: Что Вы наделали. Как же я теперь жить буду?

О н а: Ты скажешь эти слова, когда уже не будет войны, в Крещенский Сочельник за семь тысяч километров отсюда, в старом дворце — повернув налево с моста. Скажешь, и уйдешь, и оглянешься. А когда оглянешься, виски твои станут седыми.

О н: М. б., ты бредишь?

О н а: Нет, ты прочтешь об этом во всех газетах и на всех языках.

(22 декабря 1963 Москва)



Т е н ь: [Ты] Вы будете ждать меня?

<35> О н а: Никогда. Я всегда буду знать, что ты не придешь.

Т е н ь: Нет, я вернусь летом. (Бормочет.)
A Râques ou a la Trinité? *

О н а: А что ты любишь больше власти?

Т е н ь: Вас.

О н а: А что ты ненавидишь?

Т е н ь: Тоже вас. Что вы наделали? Как же я теперь буду жить? Скажите мне что-нибудь, что нельзя забыть.

О н а (насмешливо): А вы надеетесь забыть хоть одно мое слово?

Т е н ь (закрывает лицо руками): А если Вы умрете?

О н а: Вздор — я не могу умереть. У меня еще столько дела на земле.

Т е н ь: Боже мой!

О н а: Да, да, но я подарю тебе на память свою тень — она никогда не покинет тебя.



Г о с т ь и з Б у д у щ е г о: Но ты не погибнешь?

<36> Х.: Нет на земле силы, которая может погубить меня, пока я не допью Чашу, пока не придет моя Пос-

* Очень поздно? или Никогда? — букв.: На Пасху или на Троицу? (фр.).

ледняя Беда: ни обстрелы, ни голод, ни трехкратный разрыв сердца, ни черный тифозный барак, ни повторные торжества гражданской смерти — это все вздор по сравнению с тем, что придет потом.

Г о с т ь и з Б у д у щ е г о: Ты опять бредишь?

Х.: Нет, все это ты прочтешь когда-нибудь на всех языках.

Г о с т ь: Может быть, лучше убить тебя сейчас?

Х.: Разве такое счастье бывает на этой земле? Ведь ты сам только чудишься мне.

Г о с т ь: Тогда скажи, что ты называешь Последней Бедой?

Х. (*поет во сне*): Песню.

Г о с т ь: О Боже! Ответь мне...

Х.: На. (*Протягивает ему лист бумаги.*)

(Г о с т ь сходит со стены, берет лист и читает...)

Отчего ты знаешь все, что будет?

Х.: Потому что я наполовину в смерти, а когда я лежала в тифозном бреду, мне показали мою жизнь... до поворота.

Г о с т ь: И там была Последняя Беда?

Х.: Нет, она была за поворотом. (*Стонет*).

Г о с т ь: [Она] Только она пугает тебя?

Х.: Нет, я боюсь всего, как Жанна. J'ai eu peur du feu *. Но зачем так долго? Это будет очень долго. (*Стонет.*) И она придет, когда все будет уже почти хорошо, и будет она, как две капли воды похожа на счастье. Там будут цветы и вереск, серебряное море, гранит, там будет и голос... Нет, я не могу.

Г о с т ь. А раньше?

* Я боюсь огня (*фр.*).

Х.: Ты знаешь.

Г о с т ь: Скажи.

Х.: Осквернили пречистое Слово,
Растоптали священный Глагол,
Что б с сиделками тридцать седьмого
Мыла я окровавленный пол.

Г о с т ь: Это уже было.



Х.: My end is in my beginning *.

<37> Г о с т ь: Хочешь я возьму тебя с собой?

Х.: (с *отвращением*) Это уже было... И много раз
(«Мне голос был...»)

Мне голос был. <Он звал утешно,
Он говорил: «Иди сюда,
Оставь свой край глухой и грешный,
Оставь Россию навсегда.
Я кровь от рук твоих отмою,
Из сердца выну черный стыд,
И новым именем покрою
Боль поражений и обид».

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

Г о с т ь: У тебя мнимые воспоминания...

* Мой конец в моем начале (англ.).



Гость из Будущего: Может быть, убить тебя?
 <38> Х.: И ты тоже. Все они хотели убить меня. По этой фразе я узнаю, что ты еще не тот, кто это сделает, — это он будет за поворотом (он всегда за поворотом), это его я еще не видела (*закрывает лицо руками*), а может быть, не увижу.

Г о с т ь: Хочешь, я спрячу тебя от него?

Х.: Меня никто не может спрятать от него. Даже он сам.

Г о с т ь: За что он убьет тебя?

Х.: Не за что, а зачем...

Г о с т ь: Зачем ты бредишь, ты всегда бредишь...

Х.: Нет, ты когда-нибудь прочтешь об этом на всех языках. Чтоб слышать завещанный ему стон...

Г о с т ь: Я нашла на тебя немоту.

Х.: Нет, ты изменишь мне в десятую годовщину нашей встречи. Так делали все.

Г о с т ь: А он?

Х.: Не говори о нем — мне страшно, а вдруг он услышит.



(Кто-то заглядывает в пещеру сверху. Гость из Буд<ущего> возвращ<ается> в стену и меркнет).

<39> Г о л о с: Ты спишь?

Х. (*очень, спокойно*): Вот этого я боялась всю жизнь. Это ты будешь за поворотом.

Г о л о с:

Будь ты трижды ангелов прелестней,
 Будь родной сестрой заречных ив,

Я убью тебя своею песней,
 Кровь твою на землю не пролив.
 Я рукой своей тебя не трону,
 Не взглянув [спокойно] ни разу — разлюблю,
 [К смертному]
 Но твоим невероятным стоном
 Жажду, наконец, я утолю.
 Ту, что до меня блуждала в мире,
 Льда суровой, огненной огня,
 Ту, что вокруг меня стоит в эфире.
 От нее освободишь меня.
 Дай мне талисман, чтоб я нашел тебя.

Х. (*покорно*): Слушай. [Только — «Sois bon, sois doux»]*.

Г о л о с: А ты простишь?

Х.: Ты не будешь просить прощения.

Г о л о с: Я сейчас прошу.

Никого нет в мире бесприютней
 И бездомное, наверно, нет.
 Для тебя я словно голос лютни
 Сквозь загробный, призрачный рассвет.
 Ты с собой научишься бороться,
 Ты, проникший в мой последний сон.
 Проклинай же снова скрип колодца,
 Шорох сосен, черный [крик] грой ворон,
 Землю, по которой я ступала,
 Желтую звезду в моем окне,
 То, чем я была и чем я стала,
 И тот час, когда тебе оказала,
 Что ты, кажется, приснился мне.

* Будь добрым, будь нежным (*фр.*).

[И] Но в дыхании твоих проклятий
 Мне иные чудятся слова,
 Те, что туже и хмельней объятий,
 И нежны, как первая трава.
 (Какое-то замешательство. Железный занавес.)



Х.: Мне нечего прощать. Ты был, есть и будешь
 <40> тем, чего я больше всего боялась в жизни и без чего я
 не могла жить. Ты был — вдохновеньем. В чистом
 единственном и беспримерном виде. Никто в этом не
 виноват — ни ты, ни я. [Ты, не давший мне ни одной
 минуты покоя, радости или простого земного веселья...]
 Да что там. Ты все знаешь.

Г о л о с: Нет, узнаю когда-нибудь. [Прощай.]
 Они сейчас убьют тебя — а та, которую я встречу, бу-
 дет и ты, и не ты, и я буду то любить ее, то ненавидеть
 и губить.

[Х.: Прощай. «Sois bon, sois doux...»].

Х.: Да. Прощай.

16 сентября 1963. Будка.



Х. (*Встает, протягивает руки*):
 <41> Что я дам тебе, чтобы ты узнал меня: розу, ябло-
 ко, перстень?

Г о л о с: Нет. (Моцарт, La maj<...>)

Ту одну слезу с твоей ресницы,
 Эту горечь выпить мне позволь.
 Мне довольно слушать небылицы
 И в груди лелеять эту боль —

Об одном тебя молю — позволь
 Выпить ту слезу с твоей ресницы.
 Талисманом сладостным ее
 Тайно пронесу я через годы,
 Как залог бессмертья и свободы,
 Как благословение твое.

<О н>: Знаю, как твое иссохло горло,
 Как обуглен и не дышит рот,
 И какая ночь крыла простерла
 И томится у твоих ворот,
 И какими черными лучами
 Через тебя грядущее текло

.....
 Как сквозь задымленное стекло.
 Будет светел мрак и грех прекрасен,
 Одного я только не пойму, —
 То, что я произнести не в силах,
 А не то, что вытерпеть спустя,
 Лучше б мне искать тебя в могилах,
 Чем чтоб вовсе не было тебя.
 Но мяучит истина простая:
 Умер я, а ты не родилась...
 Грешная, преступная, святая
 Но она должна быть — наша связь.

О н а г о в о р и т:

Сколько раз менялись мы ролями,
 Нас с тобой и гибель не спасла,
 То меня держал ты в черной яме,
 То я голову твою несла.
 С каждым разом глуше и упорней
 Ты в незримую отучался дверь,

- Но всего страшней, всего позорней
То, что совершается теперь.
- О н: Лжешь, — сама была моей судьбою.
Был я для тебя на все готов.
Боже! — что мы делали с тобою
Там, в совсем последнем слое снов.
Кажется, я был твоим убийцей,
Или ты... Не помню ничего.
Римлянином, скифом, византийцем
Был свидетель срама твоего.
[Видел и побитую камнями,
Видел, как тебя живую жгли]
- О н а: Вот ты и услышал запах снова
Моего последнего костра...
Сказано ли каменное слово,
Злая сталь довольно ли остра?
- О н: Все, как ты предчувствуешь, и даже,
Может быть, оно еще страшней.
- О н а: Посмотри, что засияло в саже
И совсем живое на стене.
(Оба глядят, на стенное пятно от костра).
- О н г о в о р и т:
- Видел новобрачною во храме,
Видел и живую на костре,
Видел и побитую камнями,
Видел жертвой в демонской игре.
И ты знаешь — я на все согласен —
Прокляну, забуду, дам врагу,
Будет светел мрак и грех — прекрасен,
Одного я только не могу —
То, что я произнести не в силах,

А не то, что вытерпеть, скорбя,
Лучше б мне искать тебя в могилах,
Чем чтоб вовсе не было тебя.



Г о л о с: Ты простишь меня?

<42> О н а: Ты не будешь просить прощения. Покажи мне твое лицо и ... глаза. Я должна хоть раз поглядеть в твои глаза.

Г о л о с: Я не могу — меня нет.

О н а: Но я вдыхаю тебя с каждым глотком воздуха, пью тебя в каждой капле вина, и в смывках, когда они — ты знаешь, и в цветах, особенно в умирающих розах, и оттого в розариуме у меня до обморока кружится голова, потому что мне кажется, что ты зовешь меня.

Г о л о с: Я никогда не зову тебя, а всегда с тобой и даже больше... Я знаю — я отравляю тебя, а ты меня. Я становлюсь тобою, ты мной, мы оба гибнем друг в друге. А жажда все растет. Только твой стон может меня спасти. Не губи меня. Скорее, скорее.

О н а: Что ты называешь моим стоном? Неужели.

(Она приподнимается, протягивает руки, и, не открывая глаза, — бормочет. Все звуки замолкают. Черная тишина.)

... А вот они опять передо мною,
Алмазные и страшные глаза,
Какие и у музыки бывают,
Когда она на самой грани
Какой-то горькой гибели скользит —
И слушатель тогда в свое бессмертье
Вдруг начинает верить безусловно...



Г о л о с: А ты простишь меня?

<43>

Х.: А ты не будешь просить прощения. По каким приметам я узнаю тебя?

Г о л о с: Ты знаешь...

Х.: А все-таки скажи.

Г о л о с: Ты знаешь...

Х.: Я знаю только одно. Ты будешь тем, чего я больше всего боялась в жизни и без чего я не могла жить, — вдохновением.

Г о л о с: Я был с тобой столько раз — и когда ты молилась Маргаритой и плясала Саломеей, изменяла Бертой Бовари, когда ты спасала душу и губила тело, и когда ты спасала тело и губила душу, и когда ты со своей знаменитой современницей колдовала, чтобы вызвать меня, и я даже начинаю подозревать, что ты и она — одно.

Х.: Нет, только не это.

Г о л о с: И я понял, что мне нужно только одно — твой стон, что без него я больше не могу, и пусть я знаю, что я один виновник всего, всего. Мне довольно тебя с другими! и твоих стихов — другим, и всего, всего твоего.

Х.: Но ты во мне и я в тебе...

Г о л о с: Неправда. Слушай.

Х.: И ты придешь не в черный час беды, а когда жизнь, побежденная и усмирренная, будет стлаться мне под ноги ковром, и сам ты будешь как две капли воды — похож на счастье... А я буду тебя ревновать?

Г о л о с: Мы будем все время испытывать одно и то же. И это, может быть, будет трудней всего. И это будет та степень духовного слияния, о которой никто

еще не имеет представления. И в этом уже будет преступление. Мое? твоё? наше? В этом будет весь ужас и все отвращение кровосмесительного брака, то, от чего бежал Эдип, но оно догнало его и ослепило.

Х. (*Встает, протягивает руки*): Что я дам тебе, чтобы ты узнал меня: розу, яблоко, кольцо?

Г о л о с: Нет.

Мне довольно слушать небылицы

И в груди лелеять эту боль.

Мы будем делать все, что нельзя. Мы будем беспощадно уничтожать друг друга. Наша призрачная близость будет казаться чем-то ужасным, запретным и темным.

О н а:

Где б ты ни был, ты делил со мною

Непроглядный мрак,

Чьей бы ни была тогда женою,

Продолжался (я теперь не скрою)

Наш преступный брак...

О н: Это только начало...



Г о л о с: Мы правы перед небом и перед землею, <44> перед близкими и дальними, мы ничего не хотели друг от друга, мы не знали друг друга.

Мы родились в разных странах, говорили на разных языках, и в разное время, мы боялись друг друга, мы ненавидели друг друга, мы знали друг о друге что-то ужасное. Все это похоже на какое-то чудовищное кровосмешение, хотя мы и в зеркале не посмели взглянуть друг другу в глаза.

О н а: А потом?

Г о л о с: А потом перекрестная песня:

И ты знаешь, я делил с тобою
Первозданный мрак,
Чьей бы ты не сделалась женою,
Продолжался (я теперь не скрою)
Наш преступный брак...
Мы его таили друг от друга,
От себя, от Бога, от конца.
Помня место дантовского круга,
Словно лавр победного венца.

О н а: Где б ты ни был, ты делил со мною
Непроглядный мрак,
Чьей бы ни была тогда женою,
Продолжался (я теперь не скрою)
Наш преступные брак.
[И вампиры — это просто дети,
Коль сравнить с тобой,
Кровь сосут, кого-то ловят в сети
Ночью голубой.
Ты же душу выпил постепенно,
Выпил душу вечную мою,
Стала я могучею и тленной]



О н: Ты спишь? —

О н а: Да.

О н: Не просыпайся.

О н а: Это ты?

О н: Да, и может быть, в последний раз.

О н а: Ты знаешь, что у нас нет последнего раза.

О н: Но нет и первого.

О н а: (*стонет.*)

О н: Не надо — не могу слышать твой стон. Он напоминает мне тебя в тюрьме, и на плахе, и на костре.

О н а: Ты знаешь, что он перестал быть стоном, а стал... <стихами>

О н: Потому я от них теряю рассудок, в них все.

О н а: И еще то, что будет.

3 августа 1964. Будка



[О н а говорит:]

<47>

Сладишь ли с проклятою судьбою,
 ... Чем мы только не были с тобою.
 Был ты от меня неотделим.
 Я была одной запретной книжкой,
 К ней ты черной страстью был палим.
 Я была охотником-мальчишкой,
 Ты — любимым соколом моим.
 Сколько раз менялись мы ролями,
 Нас с тобой и гибель не спасла,
 То меня держал ты в черной яме,
 То я голову твою несла.
 Оттого, что был моим Орфеем,
 Олоферном, Иоанном ты,
 Жесткою мечтой своей лелеем
 И своей не зная красоты.
 Пусть же приподымется завеса
 И священный дуб опять горит...
 И ты выйдешь из ночного леса,
 Зверолов, царевич... Ипполит!

Подымается еще один занавес. Слышен зов охотничьего рога, бегут охотничьи собаки. Неизвестно откуда летит стрела и впивается в плечо Х.
Она стонет:

Первая ласка!

О н говорит: Нет, последняя — стрела отравленная!

19 июля 1964 г. Комарово



<48>

Мы до того отравлены друг другом,
Что можно и погибнуть невзначай,
Мы черным унижительным недугом
Наш называем несравненный рай.
В нем все уже прильнуло к преступленью —
К какому, Боже милостив, прости,
Что вопреки Всевышнему терпенью
Скрестились два запретные пути.

<.....>

Ее несем мы, как святой вериги,
Глядим в нее как <в> адский водоем.
Всего страшнее, что две дивных книги
Возникнут и расскажут : всем о всем.

<1964>



<Она>: Знай, тот кто оставил меня на
какой-то странице

<49>

И в мире блуждает и верен как я — до конца.
Был шуткой почти что, и беглою небылицей
В сравненьи с тобой и терновою тенью венца.



<50> ([Перед] Фон-полустройка, полуруины. Театр величиной с Колизей. В окнах мелькают подозрительные фигуры: не то убийцы, не то призраки. Перед руиной садик. Статуя. Девушка с веслом⁺. Лестница прилеплена к стене высокого дома. Х. — в застиранном сарафане, деревянных босоножках, с пустой авоськой.) Встречи на лестнице. Москвич. Ленинградец. Секретарша нечеловеческой красоты. Возвращенье рукописи. Реж<иссер>, журналист.

Край базара. Под стеной юродивый Вася — всклокоченный, полутолый, слепой. Гадает, к нему очередь. [Подходит] Х. выглядывает из окна — опускает на Васю яблоко.

Он угадывает, что яблоко от нее. Движение в очереди («С утра стоим» и т.д.)

Х.: Вася, погадай мне.

С л е п о й: Не бери сама себя за руку,
Не води сама себя за руку,
На себя пальцем не показывай,
Про себя сказку не рассказывай...
Идешь, идешь и споткнешься...



Ил. Мел. Сен-Санс (в правом углу)

3 боли
Шопен (в левом
углу)

ПРОСЦЕНИУМ — ДВЕ ТЕНИ

П е р в а я

<51> Мир не видел такой нищеты,
Существа он не видел бесправней,

⁺ Н е к т о: А эта тоже выставилась!

Девушка с веслом: (звонким девическим голосом отвечает нечто находящееся по ту сторону печатного слова).

Даже ветер со мною на ты,
Там, за той оборвавшейся ставней.

Но за те восемнадцать строчек
Подари мне «вдовый кусочек»
[Ведь ты знаешь] Расскажи всем мою судьбу
И к какому бреду столбу.

Дорогою ценой и неожиданной
Поняла, что он помнит и ждет,
А быть может, и место найдет,
Он могилы моей безымянной.

В т о р а я

Ах! Тебе еще мало по-русски,
И ты хочешь на всех языках,
Знать, как круты подъемы и спуски
И почему у нас совесть и страх.

Страх-то дешев, а с совестью худо,
Не достать нам ее ниоткуда,

(Проходят)



Две тени на просцениуме. Темно. Он ведет ее за руку. Фонарь.

(О н а): Мир не видел такой нищеты,
Существа он не видел бесправней,
Даже ветер со мною на ты,
Там, за той оборвавшейся ставней.

О н: Ишь ты!

О н а: Но за те восемнадцать строчек
Подари мне «вдовый кусочек»,
Расскажи им мою судьбу
И к какому иду столбу.

Крик из зрительного зала:

Не она! Не она! Не та!

Он: Ах, тебе еще мало по-русски,
И ты хочешь на всех языках
Знать, как круты подъемы и спуски
И почему у нас совесть и страх.

Она: Дорогою ценой и неожиданной
Я пойму, что он помнит и ждет,
А быть может, и место найдет
Он могилы моей безымянной.

Он: Я что-то не вижу суфлерской будки. Хочешь,
я войду с тобой в пещеру, стану за уступ и буду пода-
вать тебе текст.

Она: Я Бога молю забыть хоть что-нибудь.



ПОД ЛЕСТНИЦЕЙ

Кабинет директора

Пом. реж. (*Вбегает*): Не дать ли занавес?

<53> Директор: А что?

Пом. реж.: Да она не то говорит. Всех нас
погубит.

Директор (*испуганно*): Политическое?

Пом. реж.: Нет, нет... бред какой-то любов-
ный, и все стихами.

Директор (*успокаивается*): Стихами? (*пойду*).
Послушать разве. Я сам когда-то в молодости писал
стихи, а про публику не беспокойтесь. Кто это когда-
нибудь заметил отсебятину на сцене.

(Его голос):

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



III акт

(ПОД ЛЕСТНИЦЕЙ)

(Мнимые друзья)

П е р в ы й: Посмотри, ей холодно. М. б., что-
 <54> нибудь ей бросить.

В т о р о й (*вытирает лоб платком*): Холодно! — зато
 нам жарко.

П е р в ы й: [я любил ее 18 лет назад]. Все кругом
 говорят, что я жил с ней после... и перед...

В т о р о й: А я — восемь.

Т р е т и й: Скорей доставайте справки о том, что
 вы были кастрированы до всего этого. Говорят, есть рас-
 поряжение *физически* уничтожать всех ее любовников.
 Айда в нашу, поликл<инику>, там за пол-литра что
 хошь...

Ч е т в е р т ы й: Они зря треплются, они ее
 в глаза не видели.

Н а с т о я щ и е

Выучили азбуку глухонемых.

П е р в ы й (*знаками*): Пропали!

Второй: Я — написал. А ты?

Первый: Пишу.

Из-за железного занавеса выводят Х. Она в одну минуту (которую?) стала седой.

[Фигура в парандже неподвижна]. Кто-то в ужасе.



[ПОД ЛЕСТНИЦЕЙ]

Бах: Re minor

13 октября 1963

Антракт (За кулисами)

Перед упавшим занавесом в глубине сцены.

Младший: Видел, первую скрипку вперед не-
<55> гами выволокли? Как без него и пьесу кончать будут!

Старший: А полковница в III ложе? Муж
[бушует] матерится, жаловаться, говорит, будет. Интере-
ресно, кому только?

Младший: Не очнулась? А иностранец...

Старший (перебивая): С пластырем на глазу? —

Младший: Да. Лежит у директора. Сообщили
[куда] кому надо.

Старший: А как же. Может, это условный знак.
Время — военное.

(Проходит безымянная фигура в парандже.)



Пещера с отверстием в своде. Оттуда зеленые, беспощадные лучи луны.
<56> На полу остатки костра. Стены (задымленные), почерневшие от сак-
саульного дыма. Наверху появляется Х. Пляшет, сходит вниз по почти
отвесной стене. Молится и ложится на овчину в углу.
...Влетают вороны. Орел просыпается [просыпаясь] спрашивает: Как, что...

Вороны (хором): Плохо, совсем плохо.

Орел: Опять?

В о р о н ы: Стреляли в нее.

О р е л: Кто стрелял?

В о р о н ы: Из толпы.

О р е л: Зачем толпа? (*Старшему ворону*). Рассказывай ты.

С т а р ы й в о р о н: Она шла, как всегда, по карнизу и вдруг вошла в окно, где была музыка. Мы думали — ничего, и вдруг слышим — она плачет. <Она> вышла и пошла дальше, за ней человек...

О р е л: Насмерть?

В о р о н ы (*хором*): Конечно, конечно!!! Собралась толпа [люди] — кричали: одни — призрак праведницы, другие — религиозная пропаганда. Мулла подстроил.

О р е л: А кто стрелял?

В о р о н ы: Солдаты.

О р е л: А что говорили?

В о р о н ы: А мы почему знаем? — По-русски. Мы узбекские вороны, — мы по-русски не обязаны. А она идет, вся светится, ничего не слышит и как спустилась, непонятно, и все бормочет... Послушай, я запомнил. Хочешь, сыграю на бубне?

О р е л: Тише, разбудил.

Х. (*приподнимается на локте*): Да, да, — это я. Можно.



2 вариант, 1962. Москва

Д в о е: Встречаются наверху. Видим только их тени.

<57>

О д и н (*осторожно*): Берегись, здесь дыра...

Д р у г о й: Вижу, с такой лунищей не оступиться.

П е р в ы й: Говорят, она где-то тут прячется
(заглядывает вниз. Вороны кричат). Да тут полно воронья.

Д р у г о й: Мне (ихний) наш сосед рассказал —
тот ее музыкой заманил. Что-то ихнее прежнее заиграл,
она и прыгнула в окно.

П е р в ы й: А зачем сам-то за ней пошел?

Д р у г о й: Поди-ка узнай. Он — мертвый,
а она ничего не помнит.

П е р в ы й: Ну все равно — надо с ней кончать.

Д р у г о й: А как же, мой мальчишка и тот туда
же: «Я бы за ней всюду» — говорит.

П е р в ы й: Зараза.

Снизу голос Х.:

Предо мною опять эта дверь его,
Только в дом его я не войду,
Пусть была из волшебного дерева
Скрипка, что мне играла в Аду.

П е р в ы й: Уйдем!

Д р у г о й: А я бы послушал еще!

Кто-то на стене: часы твои сочтены...

Х: <недописано>.



ИЗ III ДЕЙСТВИЯ

С е к р е т а р ш а: Как ваше имя?

<58> И к с: Все то же,

С о п е р н и ц а (с места): Какая наглость!

(Соперница — еще не старая, красивая, очень нарядная дама. В глазах беспокойство)

Внутренний диалог: (крик из-за сцены) Стук в Железный занавес:
Ты слышишь меня?

О н а: Я всегда слышу тебя.

Г о с т ь: Дождись меня.

О н а: Нет, поздно. Мне пора...

Х. падает (с места) Это ее любимый прием. Предложение продолжить собрание. Из мрака вылетает огромная птица и опускается на грудь Х.
(С места) — Это ее дрессированный попутай.

С е к р е т а р ш а: (несколько смущенно): Товарищи! Кто тут врач? (Выходят шесть человек. Трое мужчин и трое женщин). Посмотрите, что с ней.

В с е ш е с т ь: Она умерла — оттого и упала.

Самый толстый докладывает по телефону.

Г о л о с с г р у з и н с к и м а к ц е н т о м в т е л е ф о н: «Закопать где-нибудь и через неделю потерять могилу. Об исполнении доложить...»

П о д х а л и м (в телефон): Позвольте воспользоваться этим важным советом. (Низко кланяется).

М о р д и к - Б о р о д а ч: Товарищи, через четверть часа начинается репетиция моей только что разрешенной и увенчанной премией пьесы «Прохор Сыч — сын партизана».

(Все вскакивают с места и бегут за Мордиком, перепрыгивая через труп Х.)



III действие

Перед упавшим занавесом с грохотом съезжаются половины большого
<59> стола под зеленым сукином. На столе графины, стаканы, карандаши, блокноты и т.д.

Выходят (отовсюду) участники собрания и садятся за стол. Из-за железного занавеса выходит Х. Она в ночной рубашке, длинные темные волосы распущены, глаза — закрыты.

Вносят портрет Сталина и вешают [ни на что, просто так] на муху. Портрет от ужаса перед оригиналом держится [ни на чем] на мухе.

Призраки в окнах театра падают в обморок.

Вбегает сошедший с ума редактор с ассирийской бородой. Ему кажется, что телефонная трубка приросла к его уху и его все время ругает некто с грузинским акцентом.

На тачке ввозят груды сочувственных телеграмм. По слухам, получен уже миллион таких телеграмм.

Председательствует Самый толстый. Он звонит: Товарищи!
объявляю...

В а х т е р ш а: Тов<арищ> Ж<данов>, вас вызывает Москва.

С а м ы й т о л с т ы й: Иду. (*Бежит по ногам сидящих за столом.*)

Н е к т о: Ну, это на полчаса.

(Группы, общие разговоры, обрывки фраз):

«Это можно было предвидеть...», «Я только вчера жене говорил...», «Вот Бэба не даст соврать...». Самый толстый вернулся с бумагой. Все снова усаживаются.

С а м < ы й > т о л с т ы й к Х.: Ваше имя?

Х.: Всё то же.

С о п е р н и ц а: Какая наглость!

С а м < ы й > т о л с т ы й: Вы отдаете себе отчет в том, что здесь совершается...

Х.: Это уже было. Это еще будет, но где и когда?

П и с а т е л ь: Она отговорила [наших] моих читателей читать меня.

Д р у г и е х о р о м: И моих отговорила.

К т о - т о: У нее мнимые воспоминания (Этого достаточно?)

С < а м ы й > т о л < с т ы й > к собранию: Разрешите огласить резолюцию, вынесен<ную> единогласно.

В с е: Просим, просим.

С < а м ы й > т < о л с т ы й >: Х 1) исключается из всех лит<ературных> организаций и снимается со всех видов довольства, доп<олнительной> кв<артирной> площади, дров, мед<ицинской> помощи, перевязочных средств и т.д. 2) Все ее произведения передаются великой дочери нашей родины Бэлле Гуталиновой.

Б э л л а: (с места): Гусаковой. Прошу выдать мне выписку из протокола.

Секретарша нечеловеческой красоты передает Бэлле стопку книг.

Самого толстого опять вызывает Москва.

(Соперница, красивая дама средних лет, искусно собирает вокруг себя слушателей).

С о п е р н и ц а: У меня есть доказательства, что все свои ранние стихи она украла у секретаря китайского посольства Хи-хи-хи. Бедный Хи-хи-хи даже повесился — это знал тогда весь светский Петербург.

К т о - т о (из последних сил): А поздние?

С о п е р н и ц а: А поздние она украла... у меня.

К т о - т о: Хорошо, что ты не повесилась. (Смех.)



ИЗ «ПРОЛОГА»

(часть 3-я)

<60> Неожиданно налетает афганец дикой силы. Гаснут свечи на (судейском) столе. Пыль столбом. Минуту зритель ничего не видит, а когда свет снова загорается, за судейским столом, рядом с Самым толстым сидит некто в голубой фуражке.

Некто в голубой фуражке (Очень громко читает): Гражданка Х. привлекается к ответственности, согласно... статье Уголовного кодекса пункт... по обвинению в убийстве.

Х. (*перебивает*): Кого?

(Второй порыв афганца. И все с ужасом видят, что она, наконец, открыла глаза и совершенно очнулась, но ее огромная грива совсем седая).

Некто в голубой фуражке (*грубо*):
А вы сколько убийств совершили?

Соперница: Я, как общественный обвинитель, должна до начала разбирательства зачитать список ее жертв.

Лучшая подруга (*уже в прокурорском мундире, перебивает ее*): Я бы сначала хотела выслушать свидетеля защиты.

(Двое конвойных вводят слепого юродивого Васю.)

Вася: Вы чего меня держите? Я и так скажу. Она добрая, она мне яблочки давала.

Она (*кричит*): Вася!

Лучшая подруга в прокурорском обличии:
Запишите! Тайно давала отравленные яблоки для задачи населению. Число отравленных еще не выяснено.
(К конвою.) Уведите подсудимого (*Васю уводят*).

Свидетелями обвинения оказываются все находящиеся на сцене, кроме неподвижной и безмолвной фигуры в парандже, продающей фиалки у входа в сквер. Ссоры в очереди свидетелей обвинения. Все спешат дать показания. Отдельные восклицания: «При мне хвалила Джойса!», «некоторые думают, что заброшена к нам неприятелем и спустилась на парашюте», «купила подводную лодку, чтобы совершить побег».

Другой: Я сам видел, что-то слетело с неба.

Третий: Торговала на Алайском рынке паспортами.

Четвертый: Перебегала границу. Переплыла реку Пяндж.

Старый поэт: Давала световые сигналы немцам.
Наконец не выдержавшая Х.: Откуда?

Старый поэт: Не все ли равно откуда — важно куда.

Красавица: Увела у меня трех мужей.

Ханжа: У меня одного, который жил со мной пятьдесят лет. Мы ворковали как голубки.

Новый муж Ханжи: (в ужасе) Боже! Сколько ж тебе лет?

Двое убийц из первого действия к чьей-то спине: Зайди, парень, в аптеку, достань кокаину (показывает что-то блестящее). Хорош браслетик?

Некто в голубой фуражке: (подзывает их). Если опознаете ее, катись дальше.

Он и: Что вы, гражданин начальник. Мы разве что. А ее знаем, как облупленную. Она это Зайченко и Ахметова сманила. Все показать можем.

Она: Кого я убила?



Недалеко от стола — высокая неподвижная женская фигура в парандже продает фиалки.

<61> Человек с скрипичным футляром: Дай мне, апа, три (показывает пальцами) — — —

(Та протягивает ему цветы. Он платит. Пятится. Боже мой, где я видел эту руку...)

Женщина (по-русски): Ты ее еще увидишь.

Он: Скажи еще что-нибудь.

Она: (Молчит)

Он: Хоть одно слово.

Она: (Молчит)

Он: Кто ты?

Она: (Молчит)



<62> Сцена опустела. Входит слепой. Кляукой нащупывает тело. Становится на колени, берет руку мертвой. Узнает ее по кольцам.

С л е п о й: Соседка... Упокой Господи, душу усопшей рабы твоей...

А имя-то ей как?



ИЗ «ПРОЛОГА»,

(часть III)

<63> (внутренний диалог: [крик из-за] Стук в железный занавес:
Ты слышишь меня?

О н а: Я всегда слышу тебя.

Г о с т ь: Дождись меня.

О н а: Нет, поздно. Мне пора.

Падает. Смушение за столом. Самый толстый докладывает по телефону.

Г о л о с с г р у з и н с к и м а к ц е н т о м
в т е л е ф о н: «Закопать где-нибудь и через неделю
потерять могилу. Об исполнении доложить.

П о д х а л и м (в телефон): Позвольте воспользо-
ваться этим важным советом. (Низко кланяется).



ИЗ ФИНАЛА

В а с я: А имя-то ей как?

<64> Старый конец.

Сцена опустела. Над телом — Орел. Неподвижная фигура женщины в парандже (подходит к нему):

Ф и г у р а в п а р а н ж е: Дешево отделалась,
а я только сейчас начинаю. (Бросает на мертвую все свои
фиалки).



«ПРОЛОГ»

Свечи и лампы в окнах гаснут.

<65>

Сцена опустела.

Безмолвная фигура в парандже уходит.

Голос радио с сильным грузинским акцентом: «Что
делает проработанный товарищ?»

Из «Пролога»

Ураганная музыка сразу обрывается. Из оркестра вы-
ходит человек со скрипкой, подходит к мертвой и играет

«.....»

З а н а в е с

ПРИЛОЖЕНИЕ

*Памяти
О. А. Глебовой-Судейкиной*

Артур ЛУРЬЕ

З а к л и н а н и я

Музыка
к
«Поэме без героя»
Анны Ахматовой
(Отрывки)

Прелюдия

mod. vivace

2e - us com - mencez

2e - us com - mencez

(2e - us com - mencez)

(2e - us com - mencez)

I Заклинание



Заклинание заклинание

Заклинание заклинание заклинание

 The first system of the musical score. It features a vocal line in G major with lyrics "Заклинание заклинание" and "Заклинание заклинание заклинание". The piano accompaniment is in 4/4 time, with a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

The second system of the musical score. It continues the vocal and piano parts from the first system. The piano part includes a section marked "(f) (pp)" and ends with a section marked "(f) (pp)".

II Заклинание

Handwritten musical score for "II Заклинание" (Incantation II). The score is written on multiple staves. The top staff shows a melodic line in treble clef. Below it, a piano accompaniment is written for the left hand. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The text "Заклинание" is written below the first staff. The score ends with the word "(Закон.)" (The end).

III Заклинание

Allegretto (12/16)

mp

(3a. var.)

Handwritten musical score for "The Rose Tree" in G major. The score is written on ten staves, with the first three staves containing the vocal melody and the remaining seven staves containing the piano accompaniment. The lyrics are written in both German and English. The tempo is marked "Allegretto" and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "f" (forte).

Vocal Part:

German lyrics: *Der Rosebaum steht so schön im Garten, der Rosebaum steht so schön im Garten.*
 English lyrics: *The rose-tree stands so fair in the garden, the rose-tree stands so fair in the garden.*

Piano Part:

The piano accompaniment features a simple melody in the right hand and a bass line in the left hand. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "f" (forte).

ПОЭМЫ И ТЕАТР
АННЫ АХМАТОВОЙ

СВЕРШИВШЕЕСЯ
И НЕДОВОПОЩЕННОЕ

Произведения, ныне составившие славу Ахматовой: «Реквием», «Поэма без героя», незавершенная трагедия «Энума элиш. Пролог, или Сон во сне» — пришли к читателю в своем полном и бесцензурном виде через много лет после смерти их автора. «Меня не знают», — раздраженно и горестно говорила она в последние годы жизни, когда «Реквием» и «Поэма без героя» уже были опубликованы за рубежом, по-прежнему оставаясь под запретом на родине. Книга «Бег времени» (1965), с изданием которой Ахматова связывала надежды на встречу с большим читателем, вышла в усеченном виде без «Реквиема»; «Поэма без героя» была представлена своей первой частью — «Тысяча девятьсот тринадцатый год», а «Пролог» — несколькими стихотворениями.

Знакомство с полным текстом этих произведений, их включенность в контекст ахматовского творчества и в общий контекст литературы открыли возможность нового взгляда не только на ее художественное наследие, но и на отечественный литературный процесс в целом, углубив его русло, выявив до времени скрытые «подземные течения» и ключи «живой воды» в историко-культурном прошлом эпохи 1930 — 1960-х гг.

Можно ли считать парадоксом, что Ахматова, одна из «красавиц тринадцатого года», вошедшая в литера-

туру Серебряного века с удивительной любовной лирикой и созданной ею лирической миниатюрой, модель модернистских художников, изысканная и стилизованная, стала крупнейшим эпическим поэтом XX столетия — не только в России, но и в Европе?

И да, и нет. Горбоносая красавица с парижской «атласной челкой» и глазами русалки, высокая и гибкая (Гумилев советовал ей учиться пластике и идти в танцовщицы, Мандельштам называл Гитаной, Модильяни рисовал в образе египетской царицы), казалось, была создана самой природой для того, чтобы поведать о тайнах и причудах женской души, о встречах и разлуках, и с этим войти в русскую, а может быть, и в мировую поэзию. Первые поэтические сборники «Вечер» (1912) и «Четки» (1914) принесли молодой поэтессе громкую славу, ей прочили будущее «русской Сафо». Однако судьба и время распорядились по-иному.

В одном из фрагментов «Реквиема» Ахматова вспоминает о той поре, «сталкивает» две эпохи в своей жизни:

Показать бы тебе, насмешнице
И любимице всех друзей,
Царскосельской веселой грешнице,
Что случилось с жизнью твоей —
Как трехсотая, с передачей,
Под Крестами будешь стоять
И своею слезой горячею
Новогодний лед прожигать.

Но не только в силу трагических испытаний, выпавших ей и ее родине после 1917 г., Ахматова выросла в национального поэта, заговорив от имени своего «сто-миллионного народа».

Сегодня, когда время многое расставило по своим местам, присутствие эпического мирочувствия в ее первых книгах не только очевидно, но и закономерно, обусловлено личностью и заложенными в ней возможностями. Еще в 1914 г., в статье с лаконичным названием «Анна Ахматова», Н.В. Недоброво, знаток поэзии и теоретик стиха, развернув исследование лирического дарования ее, замечал: «Я не хочу сказать, что лиризм исчерпываются творческие способности Ахматовой. В тех же «Четках» напечатан эпический отрывок — белые пятистопные ямбы наплывают спокойно и ровно и так мягко запениваются:

В то время я гостила на земле,
Мне дали имя при крещеньи — Анна,
Сладчайшее для губ людских и слуха.

Судя по этому образцу, не лирические задачи будут разрешаться ею в пристойной тому форме: в поэме, в повести, в драме».

Недоброво назвал «Четки» «книгой властных стихов, вызывающих большое доверие», а перводвижущей силой ахматовской поэзии — «новое умение видеть и любить человека», дар его героического освещения. Мысль критика обращена в глубь лирического чувства и характера лирической героини: «...самое спокойствие в признании и болей, и слабостей, самое, наконец, изобилие поэтически претворенных мук — все это свидетельствует не о плаксивости по случаю жизненных пустяков, но открывает лирическую душу, скорее жесткую, чем слишком мягкую, скорее жесткую, чем слезливую, и уж явно господствующую, а не угнетенную» *. Мно-

* Русская мысль. 1915. Кн. 7. С. 66.

го десятилетий спустя, пережив славу и хулу критики, цензурные запреты, Ахматова называла статью Недоброво провидческой: «Он (Н.В.Н.) пишет об авторе Requiem'a, Триптиха, «Полночных стихов», а у него в руках только «Четки» и «У самого моря» (РТ 110).

В книге «Anno Domini» Ахматова объединила в цикл «Эпические мотивы» три ранних фрагмента стихотворений. Жирмунский сравнивал их с «элегическими раздумьями Пушкина» *. Возникнув у истоков первой ахматовской поэмы «У самого моря», фрагменты эти сопутствовали ее созданию и вели дальше. Другая-муза, учившая плавать «приморскую девчонку», растет и взрослеет вместе с ней, уводя все дальше от моря, в мир петербургских видений и призраков.

Поэма «У самого моря» была начата в Слепневе в канун, как тогда говорили, «германской войны» и заканчивалась в Царском Селе. Ахматова вспоминает: «Это было уже в Слепневе (1914) в моей комнате. И это значило, что я простилась с моей херсонесской юностью, с «дикой девочкой» начала века и почуяла железный шаг войны» (РТ 116).

Только через два года она снова увидит Черное море, когда поедет в Крым, где простится с тяжелобольным Недоброво — лирический отклик: «Вновь подарен мне дремотой... Золотой Бахчисарай...», затем без малого через четверть века в «Путем всея земли»:

Я плакальщиц стаю
Веду за собой.
О, тихого края
Плащ голубой!..

* Ж и р м у н с к и й В. Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973. С. 126.

Над мертвой медузой
Смущенно стою;
Здесь встретилась с Музой,
Ей клятву даю...

Перед этим в «Реквиеме» — «Последняя с морем утрачена связь...». А чуть позже в первом посвящении к «Поэме без героя»:

... — и там зеленый дым,
И ветерком повеяло родным...
Не море ли? —
Нет, это только хвоя
Могильная...

Поэма «У самого моря» писалась вдали от Крыма, с которым были связаны детство, отрочество, юность Ахматовой. Заглавие открыто отсылало к началу сказки Пушкина «О рыбаке и рыбке», к первым ее строкам: «Жил старик со своею старухой // У самого синего моря...», — подчеркивая сказочность сюжета, который, однако, был и биографический. Она писала, что «сероглазый мальчик» — с мускатными розами — это Гумилев, что Николаю Степановичу очень нравилась поэма, и что он просил посвятить ее ему.

«У самого моря» — поэма-воспоминание, память об изрезанном бухтами побережье Херсонеса, где прошло детство Ахматовой, где произошло что-то, о чем она никому не рассказывала.

Сын художника — В.В. Верещагин, мальчиком живший одно лето, по-видимому, в 1902 г., в Херсонесе, воскрешает события, как можно предположить, имеющие отношение к художественному миру ахматовской поэмы.

«Штормы на Черном море бывают главным образом в осенние и зимние месяцы, летом же — лишь в виде исключения и обычно меньшей силы. Но и тот, который нам пришлось наблюдать у Георгиевского монастыря в летнее время и только с берега, производил сильное и жуткое впечатление.

К утру разбушевавшиеся стихии стали успокаиваться. Ветер стихал, тучи рассенвались, и временами проглядывало солнце. К десяти часам небо очистилось, все было залито ярким солнцем, вся зелень освежилась и блестела. Море опять посинело, и только вдоль берега тянулась широкая, грязно-зеленая полоса воды, окаймленная белой пеной. Белых гребней на волнах почти не было, и по морю шли огромные, закруженные валы, называемые «мертвой зыбью». Рыбаки в то утро не вышли в море. Их большие лодки были еще с вечера вытянуты далеко на берег, а они сами, используя свободное время, занимались починкой сетей. Купающихся не было, но довольно много публики пришло полюбоваться сильным прибоем волн. С нашей террасы в промежутки между растительностью на склоне горы мы видели часть берега, где не было скал и где волны разливались далеко на берегу. К этому месту пришел какой-то молодой, по-видимому, человек, разделся и направился в воду. Плавать в море при «мертвой зыби» не так уж трудно. Но пересечь линию прибоя и проплыть без того, чтобы набегающая волна не обрушилась на входящего в воду, не ударила его о камни и не отбросила назад, — для этого нужны умение и сила. Молодой человек, за которым мы наблюдали, был, видимо, опытным пловцом. Он с силой нырнул в нижнюю часть падающей на него большой волны и, очутившись за ее «спиной», быстро поплыл в открытое море».

Далее Верецагин рассказывает о скале, у Ахматовой — «плоском камне», который был реалией Фиолентской бухты и обрел поэтическую жизнь в поэме — тот «камень за версту от земли».

«...В расстоянии около километра от берега находилась подводная скала, которая в тихую погоду поднималась метра на два над поверхностью воды. Хорошие пловцы часто доплывали до нее и, отдохнув, пускались в обратный путь. Наш пловец уверенно направлялся к скале. <...> Прошло более часу, когда мы увидели, что он возвращается и уже приближается к берегу. Не имея возможности отдохнуть, он, видимо, сильно утомился, так как плыл крайне медленно, а между тем самые тяжелые минуты ожидали его впереди. Если при сильном прибое трудно войти в воду, не дав сбить себя с ног, то еще труднее выб-

раться на берег. А между тем силы пловца были истощены. Несколько его попыток прорваться сквозь прибой окончились неудачей. Было ясно, что он становится игрушкой волн, которые начинали относить его от берега. <...> Два раза рыбак бросал конец веревки утопающему, но тот настолько ослаб, что не мог его поймать. В третий раз, сознавая, что это последняя возможность спасения, он сделал отчаянное усилие и схватил веревку. Тогда рыбак начал быстро тянуть его к берегу, продвигаясь в то же время вперед. Ему удалось наконец схватить утопающего за руку. В тот же момент большая волна накрыла их обоих и сбила рыбака с ног. Утопающий потерял сознание, но его спаситель, хотя и оглушенный, крепко держал его, пока стоявшие на берегу не вытянули обоих волоком на безопасное место, откуда несколько человек вынесли их из воды»^{*}.

Можно предположить, что Ахматова и Верецагин-младший были свидетелями одного и того же события, поскольку лето 1902 г. оба провели в Херсонесе. Событие — первооснова эпоса, да и сама лирика Ахматовой всегда событийна, обращена к событию. А эпос склонен к мифологизации происходившего.

О таинственном «царевиче», которого ждет «приморская девчонка», посмеявшаяся над любовью сероглазого мальчика, известно, что он традиционный сказочный персонаж. Какая же русская сказка без «царевича»? Ахматова говорила П.Н. Лукницкому, что «напророчила» себе поэмой настоящего царевича: в Великий пост, на Вербную неделю в 1915 г. она познакомилась с Борисом Анрепом, ставшим адресатом ее любовной лирики на долгие годы.

Возможно, появление в поэме «царевича» было подсказано и конкретными жизненными реалиями — тоже воспоминаниями детства. Мимо древнего Херсонеса проплывала императорская яхта, следовавшая

^{*} В е р е щ а г и н В. Воспоминания сына художника. Л., 1982. С. 81, 82—83.

в Ялту, чтобы доставить царскую семью в Ливадийский дворец. И, конечно же, все малочисленные обитатели побережья встречали и провожали корабль, везущий царских детей.

Ахматова происходила из потомственной морской семьи, где не могли не обсуждаться события, связанные с происшествиями на флоте. По-видимому, обсуждалась и катастрофа с императорским «Штандарт» в финских шхерах, наскочившим на подводную скалу-пик, почему-то не обозначенную на картах. Памятным был и сильный шторм, в который попал «Штандарт» осенью 1909 г. на Черном море*.

В сюжете поэмы «У самого моря», в ее образности уже заключено предвидение будущего и черты характера героини, так сказать, ее ценностные ориентации. Ее представление о царствовании, после того как она выйдет замуж за «царевича» и станет владычицей морской, строится на силе державы и справедливости правителя:

Боже, мы мудро царствовать будем,
Строить над морем большие церкви
И маяки высокие строить.
Будем беречь мы воду и землю,
Мы никого обижать не станем.

В истории ее любви к «царевичу» уже присутствует мотив «невстречи», определивший горечь и терпкость всей последующей любовной лирики Ахматовой. П. Лукницкий записал с ее слов: «В течение своей жизни любила только один раз. Но как это было! В Херсонесе три года ждала от него письма. Три года

* См.: Нечаяев Г. Судьба императорской яхты «Штандарт». М., 1996. С. 36.

каждый день, по жаре, за несколько верст ходила на почту, и письма так и не получила» *.

История отношений с Гумилевым, учеником пятого класса Царскосельской гимназии, полюбившим третьеклассницу Аню Горенко, соотнесена с безответной любовью обиженного «сероглазого мальчика»:

Ушел не простившись мальчик,
Унес мускатные розы,
И я его отпустила,
Не сказала: «Побудь со мною».
А тайная боль разлуки
Застонала белою чайкой
Над серой полынной степью,
Над пустынной, мертвой Корсунью.

Смерть «царевича» уже предвещала несбыточность полудетских иллюзий, начало разминовений в мире ахматовской жизни и любовной поэзии.

Последние слова роковым образом погибшего юноши — «ласточка, ласточка, как мне больно», — еще отзовутся в ее поэзии — в поэме «Путем всея земли» («Там ласточкой реет // Старая боль...»).

Поэму «У самого моря» завершает мотив церковного песнопения:

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

Этот удар похоронного колокола как бы неожиданно прозвучал, возвещая о приближении «не календарного» XX века, предложившего поколению Ахматовой евангелический путь жертвы и искупления.

* Л у к н и ц к и й П. Встречи с Анной Ахматовой. Т. 1. 1924—25 г. Париж: YMCA-Press, 1991. С. 44.

Первый биограф Ахматовой Аманда Хейт высказала предположение, что «сероглазый мальчик» и «царевич» из поэмы «У самого моря» представляют собой две ипостаси образа Гумилева: «...Царевич, ожидаемый с моря, — поэт, сероглазый мальчик — муж. Они, по всей видимости, воплощают два типа любви — любви духовной и любви земной» *.

Сегодня трудно судить, вытекает ли этот вывод из наблюдений А. Хейт над текстом поэмы или его истоки — в беседах с Ахматовой. Важно то, что здесь поставлен вопрос о двойничестве в поэме. «Приморская девчонка», дерзкая и своевольная, имеет двойника, сестру-близнеца — Лену, олицетворяющую собой религиозно-духовное начало в жизни. Здесь возникает вопрос о православии и отношении к нему Ахматовой. Вопрос не столько мировоззренческий, сколько бытийный, открывающий возможность выбора своего пути в жизни и самоопределения. Отсюда выход к таким программным произведениям Ахматовой, как «Молитва», «Предсказание» («Видел я тот венец златокованный...»), определившим жизненную позицию автора «Реквиема», «Путем всяя земли», «Поэмы без героя».

Поэма «У самого моря» написана в форме лирического монолога, в глубине которого уже зреет историческая эпика — память о Севастопольской обороне — французские пули и ржавые осколки бомб, которые собирает «приморская девчонка» у Константиновской батареи.

К середине 1910-х годов Ахматова приходит к широкому эпическому восприятию истории, и к идее

* Хейт А. Анна Ахматова. Поэтическое странствие. М., 1991. С. 46.

жертвенности, готовности принять все ниспосланное ее поколению. С лаконичной убежденностью это прозвучало в стихотворении «Молитва», отклике на Первую мировую войну, начало которой совпало с временем завершения поэмы:

Дай мне горькие годы недуга,
Задыханья, бессонницу, жар,
Отыми и ребенка и друга,
И таинственный песенный дар —
Так молюсь за Твоей литургией
После стольких томительных дней,
Чтобы туча над темной Россией
Стала облаком в славе лучей.

Поэма «У самого моря» Ахматовой была сочувственно и с интересом принята критикой и читателем. Стремясь осмыслить поэму в контексте литературы Серебряного века Г. Чулков писал: «Новый поэтический опыт Ахматовой, поэма у «Самого моря», заслуживает чрезвычайного внимания уже потому, что современность вовсе не богата эпическими произведениями в стихах.

... Эта поэма, такая простая в повествовательном своем плане, включает в себе, однако, и глубину, и очарование, и значительность символической поэзии.

Глубина этой поэмы — в том, что любовь, о которой повествует автор, вовсе не ограничена пределами психологизма: она раскрывается как начало общее, мировое, за образами повседневными и отдельными в своей случайности угадываешь невольно нечто большее, как будто в этой девушке, изнемогающей в любовной тоске, воплощена вся любовь наша, израненная земною нашей судьбою, обреченная на непереносимое увядание.

Очарование этой поэмы в том, что она исполнена превосходного реализма, т. е. каждый образ, чудотворно претворенный поэтом в символ, не теряет своего земного веса. Плоть мира не сгорает напрасно и бесследно в творчестве Ахматовой. В соответствии с этим находится хорошее мастерство поэта: в этой повести нет ни одной пустой или случайной строчки»^{*}.

Журнальный оттиск поэмы Ахматова послала Блоку и 14 марта 1916 г. получила в ответ письмо, где он хвалил поэму, сделав несколько замечаний, обусловленных не столько самой поэмой, сколько общим контекстом поэзии того времени: «...не надо мертвого жениха, не надо кукол, не надо «экзотики», не надо уравниний с десятью неизвестными; надо еще жестче, неприглядней, больнее. — Но все это — пустяки, поэма настоящая, и Вы — настоящая»^{**}.

Блок ценил талант Ахматовой и несколько позже, в раздраженной статье против акмеизма «Без божества, без вдохновенья...» единственную ее обошел в своей резкой критике. В письме же, предостерегая от увлечения «мертвым женихом», он тем самым оберегал Ахматову и от воздействия своей поэзии, возможно, увидев в мотиве смерти и лирическом переживании сходство со своими стихами. Что же касается — «надо еще жестче, неприглядней, больнее...», — этим блоковским пожеланиям было суждено полностью сбыться, когда время, по словам Ахматовой, «уже подводило другого Пегаса».

^{*} Цит. по кн. Чу л к о в Г. Валтасарово царство. М., 1998. С. 441.

^{**} Б л о к А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 8. С. 459.

Провидения Недоброво и пожелания Блока основывались на их творческой интуиции, проверенной жестким анализом слова и характера поэта.

Интерес к жанру поэмы как лиро-эпической форме, открывающей возможности широкого осмысления исторической действительности и себя во времени, уже не оставлял Ахматову. Сохранились фрагменты из затерявшихся или уничтоженных произведений, где мысль автора настойчиво обращается к национальной истории и ее символу — городу Петра, в «магическом круге» которого, по убежденности Ахматовой, вершились судьбы России. Сохранился фрагмент из «Прапоэмы» с эпитафией из стихотворения: «В городе райского ключаря, // В городе мертвого царя»^{*}.

Работа над незавершенной поэмой «Русский Трианон» датируется 1917—1934 гг. Однако Ахматова возвращалась к ней и позже, некоторые отрывки прямо выходят в Отечественную войну. Возникали новые, так и не дописанные строфы, позволяющие, однако, судить о сюжетах неосуществленного замысла. Последние обращения к «Русскому Трианону» содержатся в рабочих тетрадях Ахматовой 1965 г. Выскажем предположение, что из опустевших аллей Царского Села, места резиденции семьи последнего русского царя Николая Романова, мысль ведет к их скорбному пути и захоронению, по распространенной в те годы версии, в сибирском лесу: «И парк безлюден, как сибирский лес».

Причину незавершенности «Русского Трианона» и ряда других замыслов Ахматова объясняла и труд-

^{*} Первая публикация в кн.: Лукицкий П. Встречи с Анной Ахматовой. Т. 1. 1924—25 гг. С. 77.

ностью поисков новых поэзных форм, новых путей обновления поэтики большой эпической формы.

В 1961 г. в одной из рабочих тетрадей появляется запись:

Русский Трианон
(20-е годы)

С вокзала к парку легкие кареты,
Как с похорон торжественных спешат,
Там дамы в сарафанчики одеты,
Но с английским акцентом говорят.
Одна из них (как разглашать секреты,
Мне этого, наверно, не простят)
Попала в вавилонские блудницы,
А тезка мне и лучший друг царицы.

.....

Не на этой ли строфе я спохватилась, что слышится *онегинская интонация*, т.е. самое дурное для поэмы 20 в. (как, впрочем, и 19-го)...» (РТ 104).

Ахматова не раз говорила, что онегинская строфа перекрыла развитие русской поэмы на многие десятилетия. Она считала, что в художественном пространстве от Пушкина до раннего Маяковского и «Двенадцати» Блока поднялась лишь поэма Некрасова «Мороз — Красный нос», с тем, чтобы вновь отпустить жанр в безвременье. Уже создав свою, «ахматовскую», строфу в «Поэме без героя», над поэтикой которой она билась более двадцати лет, Ахматова подчеркивала, что ее поэма «антионегинская» вещь. «Интонация «Онегина» была [гибельна] смертельна для русской поэмы. Начиная с «Бала» Баратынского до «Возмездия» Блока, «Онегин» систематически губил русскую поэму (хоро-

ша только доонегинская...). Поэтому и прекрасен «Мороз — Красный нос», что там «Онегин» и не ночевал. Следующий за Некрасовым был прямо Маяковский и «Двенадцать» Блока» (РТ 107).

Она поясняла, что «Поэма без героя» одновременно связана с символизмом и футуризмом — Блоком, Хлебниковым и молодым Маяковским — «самовитым словом».

Многие годы бытовало мнение о начавшемся после революции и затянувшемся вплоть до Отечественной войны молчании Ахматовой. Эта точка зрения получила распространение как в советской критике, так и в критике русского зарубежья — эмигрантской. Ее опровержению посвящены многие страницы записных книжек Ахматовой, в которых она, подводя итоги, на основании фактов стремилась показать, как же в действительности складывалась ее творческая жизнь, отвергая попытки критики — дома и за границей — «замуровать» ее в 1910-х годах.

В общественно-литературной ситуации, сложившейся вокруг Ахматовой, свою агрессивно-негативную роль сыграла критика. Как она сама не раз напоминала, началось все с блистательной лекции К.И. Чуковского «Две России. Ахматова и Маяковский», опубликованной в журнале «Дом искусства» (1921, № 1).

Статья Чуковского с эффектным противопоставлением Ахматовой — хранительницы уходящей дворянской культуры — Маяковскому — представителю культуры нового революционного времени — утверждала, что когда-нибудь в будущем два этих сильных

голоса сольются в потоке новой поэзии. Однако так случилось, что из неоднозначных суждений автора о поэтах были восприняты лишь крайности противопоставлений. Выступление К. Чуковского оказалось роковым в творческой судьбе Ахматовой, поощряя многочисленные полемические выступления.

«Тропинкой над пропастью» называет Ахматова свою жизнь после 1925 г. «...Надо было якобы добираться куда-то. Куда? ...За этим сразу началось многолетнее <ее> пребывание «под крылом у гибели», но у ворот этого «пребывания» твердо стоят еще не собранные в один цикл стихи о судьбе: «Клевета», «Новогодняя баллада», «Видел я тот венец...» («Предсказание»), «И мы забыли навсегда...», «Многим» («Я голос ваш, жар вашего дыханья...»).

Затем мое имя вычеркнуто из списка живых до 1939 г. ...

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

Возникает «Реквием» (1935 — 1940). Возврата к первой манере не может быть. Что лучше, что

хуже — судить не мне. 1940 — апогей. Стихи звучат непрерывно, наступая на пятки друг друга, торопясь и задыхаясь: разные и иногда, наверное, плохие. В марте «Эпилогом» кончился «R^{equiem}». В те же дни — «Путем вся земля» («Китежанка»)...» (РТ 108).

О жанровой принадлежности «Реквиема» спорят до сих пор. Одни считают его стихотворным циклом (В.А. Адмони, В.Я. Виленин), другие — поэмой. Правы те и другие. Как отклик на нестерпимую боль безысходного горя рождались отдельные стихотворения. Некоторым из них, включенным в другие, «нейтральные» стихотворные контексты, удалось проникнуть в печать, остальные жили в памяти лишь нескольких наиболее близких людей.

Сама Ахматова с полным правом назвала «Реквием» поэмой. Внесем лишь одно уточнение: «Реквием» — не просто поэма, а лирический эпос жизни народной. В нем отражена сила женского характера, исполненного скорби и неиссякаемого гуманизма. Без темы, развернутой в «Реквиеме», не было бы в творчестве Анны Ахматовой полноты картин народной жизни в России XX века, как того требует эпос.

Ахматова с большим интересом отнеслась к публикации первых произведений А.И. Солженицына. В «Одном дне Ивана Денисовича» ее волновала и сама тема, из запретной вдруг вроде сделавшаяся свободной, и первооснова повествования — факты лагерной жизни, не как игра творческого воображения, не как воспринятое с чужих слов, а как пережитое самим автором, еще недавним зеком.

Когда Солженицын выразил желание посетить Ахматову, она с радостью его приняла, прочла ему «Реквием», о котором он сказал: «Это была трагедия народа, а у вас — только трагедия матери и сына» *.

Оценка «Реквиема» А.И. Солженицыным не могла не огорчить. Несколько удивленная, она тем не менее внесла в текст «Вступления» по его совету строку: «Шли уже осужденных полки...», — как подтверждение «массовости» происходившего.

Нам не известно, читала ли Ахматова в эту встречу Солженицыну весь «Реквием» или только отдельные его части, создавшие ощущение локальности, суженности темы.

Так или иначе, осталось незамеченным главное в поэме — полное слияние скорби матери, ее горя с горем других женщин России, всеобщность беды и сопричастность их судьбе:

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

Мысль «рассекает» глубинные слои национальной истории, как бы в поисках своих предшественниц Ахматова обращается памятью к петровским казням: «Буду я, как стрелецкие женки, // Под кремлевскими башнями выпть...» Строки «Семнадцать месяцев кричу, зову тебя домой...» — восходят к женским народным плачам, плачу Ярославны «в Путивле, на городской стене».

В болезненном воображении поэта возникают призрачные картины русской реки — Дона: «Тихо льется

* Р о с к и н а Н. Анна Ахматова // Четыре главы. Из литературных воспоминаний. Париж: YMCA-Press. 1980. С. 53.

тихий Дон». Отсюда начинался исход белых в русское рассеяние. «Тихий Дон» Шолохова был любимым романом Л.Н. Гумилева. Здесь же пушкинский «слой»:

Блеща средь полей широких,
Вот он льется!.. Здравствуй, Дон!
От сынов твоих далеких
Я привез тебе поклон*.

Стихотворение о Доне — ключевое в «Реквиеме» и наиболее личное, открыто обращенное к миру, к современности и национальной истории. Р. Тименчик раскрывает биографический и историко-культурный контекст этого стихотворения **.

Я — не первый воин не последний —
Долго будет родина больна... —

сказал во время свидания в тюрьме Лев Николаевич Гумилев в 1938 г. Эта цитата из стихотворения Блока («На поле Куликовом») была в устах заключенного Л. Гумилева одновременно напоминаем о судьбе отца. В 1914 г. Николай Степанович Гумилев написал на обороте своей военной фотографии:

«Анне Ахматовой.

Я не первый воин, не последний
Долго будет родина больна...
Помяни ж за раннюю обедней
Мила-друга, тихая жена!»

Сказанное сыном объясняет появление «Тихого Дона» в тексте «Реквиема». См. далее у Блока: «Перед Доном темным и зловещим...».

* Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 122.

** Тименчик Р. К генезису «Реквиема» Анны Ахматовой // Новое литературное обозрение. 1994. № 8. С. 215.

В «Реквиеме»:

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

— Ахматова, неприступная и гордая, какой она была и казалась, обращается за помощью к людям, страдающим так же, как она, к тем, для кого и о ком был написан «Реквием».

Другие строки из «Реквиема» соединяют в сознании поэта две великих русских реки — Дон и Неву:

Подымались, как к обедне ранней,
 По столице одичалой шли,
 Там встречались мертвых бездыханней
 Солнце ниже и Нева туманней...

Эта часть «Реквиема», написанная на грани жизни и смерти, связана «ночными видениями» с поэмой «Путем всяя земли» и второй частью «Поэмы без героя» — «Решкой», где, как писала Ахматова, у нее «нет двойника», присутствующего в первой части и в эпилоге. Здесь она одна: «В дверь мою никто не стучится, // Только зеркало зеркалу снится, // Тишина тишину сторожит...».

Но мысль «Реквиема» ведет дальше, к самому страшному — Голгофе, где матери уготовлено увидеть казнь сына:

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

Человек христианского мирозерцания, Ахматова вводит евангелический сюжет в современное истори-

ческое пространство, обращаясь к всеобщности материнского страдания, сливающегося с горем Матери Человеческой.

Прозаик русского зарубежья Борис Зайцев, покинувший Россию летом 1922 г., — свидетель красного террора (осенью 1919 г. был арестован и расстрелян его юный пасынок Алексей Смирнов, в 1921 г. были казнены Н. Гумилев и многие другие, кого он хорошо знал), — понял, что «Реквием», написанный в 1930-е годы, «опрокинут» и в прошлое, когда говорил об «оцете Распятия»*, поднесенного судьбой. Ахматова всю жизнь прожила с ощущением своего «оцета»**.

Для понимания глубины христианского содержания «Реквиема» обратимся к ее стихотворению 1922 г. — «Предсказание» («Видел я тот венец златокованный...»), написанному после казни Н.С. Гумилева.

Стихотворение «Предсказание» много раз упоминается в записных книжках Ахматовой, в планах ее неофициальных изданий, однако никак ею не комментируется (один раз оно было помещено в составе предполагаемого цикла «Над бездной»). При жизни автора публиковалось лишь раз в берлинском издании «Аппо Domini» (1923), без названия. Однако страница была вырезана из большей части тиража.

В «Предсказании» она как бы уступает свой голос кому-то другому. Это не диалогическая форма, на которой построены некоторые ее стихотворения, не пере-

* Евангельское «Напоить оцтом и желочью» восходит к страданиям распятого Иисуса, к устам которого стражник поднес губку, смоченную в уксусе.

** Русская мысль. Париж. 1964, 7 января.

сказ того, что сказал «он»: «...быть поэтом женщине — нелепость...», «...иди в монастырь // Или замуж за дурака», «Знаешь, с охоты его принесли, // Тело у старого дуба нашли...», «...Он звал утешно, // Он говорил» и т.д.

В «Предсказании» звучит голос, лексически и интонационно выбивающийся из стилистики поэзии Ахматовой, далекий от мира ее повседневной жизни:

Видел я тот венец златокованный...
 Не завидуй такому венцу!
 Оттого, что и сам он ворованный,
 И тебе он совсем не к лицу.
 Туго согнутой веткой терновой
 Мой венец на тебе заблестит.
 Ничего, что росой багровою
 Он изнеженный лоб освежит.

Но самой своей бесстрастностью монолог усиливает эмоциональность восприятия стихотворения.

Исследовательница христианской образности и символики в поэзии Ахматовой М. Руденко, прожившая после окончания филологического факультета Московского университета несколько лет в Оптиной пустыни, приходит к выводу, что Ахматова приезжала в обитель в 1922 г., в самый канун разорения, и беседовала с последним оптинским старцем Нектарием*. Мария Руденко рассматривает это стихотворение как предсказание старца, стоически воспринятое Ахматовой и связанное с обетом молчания. Свои наблюдения она строит, обратившись к «Северным элегиям» и к воспомин-

* См.: Руденко М. Религиозные мотивы в поэзии Анны Ахматовой // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 1995. № 4.

нениям матушки Серафимы (в миру Ирины Бобковой), записанным А. Ильинской*.

Среди духовных детей старца Нектария, человека образованного, знавшего и любившего литературу, искусство, философию, были Л. Бруни**, Н.К. Бруни (дочь К. Бальмонта), Н. Павлович. К нему в Оптину приезжали М. Чехов, П. Митурич, В. Татлин.

Строки из первой «Северной элегии» Ахматовой: «Не с каждым местом сговориться можно, // Чтобы

* И л ь и н с к а я А. Матушки земли Российской. М., 1944. С. 33—34.

** «Однажды Л. Бруни, с которым часто беседовал старец Нектарий, разговорился с ним об Ахматовой и попросил: «Благословите эту поэтессу». Батюшка сосредоточился, прикрыл глаза, а потом тихо вымолвил: «Она достойна... и праведна... приехать в Оптину пустынь» <...>

Ахматовой передали старческое слово о ней, и она приехала как паломница. Отец Нектарий благословил ее поселиться в келье послушницы Ирины Бобковой... в больничном корпусе направо, там, где сейчас общежитие богомольцев. <...>

У матушки Серафимы сохранились стихи, подписанные «Анна Ахматова»:

1. Пришли и сказали: «Умер твой брат!»
Не знаю, что это значит.
Как долго сегодня кровавый закат
Над крестами лаврскими плачет.
2. Трезвьись, чернец,
Земле конец,
Закат кровав.
Крест прав.
3. Трезвенное сердце.
Память о Боге чиста.
Мудрость немногословия,
Мудрость проста:
Прости Господи.
(ц и т. по указ. изд.)

оно свою открыло тайну // (А в Оптиной мне больше не бывать...)» — обычно рассматриваются как литературные аллюзии, навеянные наездами в Обитель Гоголя, Достоевского, Льва Толстого, К. Леонтьева, братьев Киреевских и др. Ахматовское «не бывать» не связывалось с тем, что она там была или могла быть. Однако о вероятном посещении Ахматовой Оптиной пустыни свидетельствует и стихотворение, написанное двумя неделями позже — «Причитание». Между «Предсказанием» (8 мая 1922 г.) и «Причитанием» (24 мая 1922 г., Петербург) нет других стихотворений, они написаны одно за другим и как бы связаны одной тайной. Это время приближавшегося разорения Оптиной, и, как можно предположить, обращено к судьбам ее последних обитателей:

Господеви поклонитесь
Во Святем Дворе Его.
Спит юродивый на паперти,
На него глядит звезда.
И, крылом задетый ангельским,
Колокол заговорил
Не набатным, грозным голосом,
А прощаясь навсегда.
И выходят из обители,
Ризы древние отдав,
Чудотворцы и святители,
Опираясь на клюки.
Серафим — в леса Саровские
Стадо сельское пасти,
Анна — в Кашин, уж не княжити,
Лен колючий теребить.
Провожает Богородица,
Сына кутает в платок,
Старой нищенкой обрonnenный
У Господиего крыльца.

Еще одним возможным свидетельством посещения Ахматовой Оптиной пустыни может стать сопоставление одиннадцатой части «Реквиема» со стихотворением Надежды Павлович, обращенным к женщинам, сплоченным одним общим горем, ищущим защиты у Святыни, спешащим в Оптину:

...Та высокая в черном платочке,
Та веселая с ясным лицом, —
Будь мне матерью! Будь мне дочкой!
Будь сестрою! Мы вместе пойдем.

Та вчера схоронила сына,
Та безмужней осталась вдовой...
А моя-то, моя кручина,
— Никогда, ничего вполонину
В неизбывной борьбе с судьбой!

Я — листок родимого древа,
Зеленеет высокий ствол,
И идут они — жены и девы
Из далеких весей и сел.

От Рязани до дальней Сибири,
От Тамбова до Соловков,
В неоглядной российской шири
Слышен шелест и шум шагов.

Вся страна моя плачет и дышит
И вздыхает здесь горячо,
И плечо мое чутко слышит
Прикоснувшееся плечо *.

Ср. у Ахматовой:

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

*Цит. по кн.: Ильинская А. Матушки земли Российской.
С. 30—31.

И ту, что едва до окна довели,
 И ту, что родимой не топчет земли,
 И ту, что красивой тряхнув головой,
 Сказала: «Сюда прихожу, как домой».
 Хотелось бы всех поименно назвать,
 Да отняли список, и негде узнать.
 Для них соткала я широкий покров
 Из бедных, у них же подслушанных слов.
 О них вспоминаю всегда и везде,
 О них не забуду и в новой беде,
 И если зажмут мой измученный рот,
 Которым кричит стомильонный народ,
 Пусть так же они поминают меня
 В канун моего погребального дня.

Едва ли здесь имеют место совпадения. В мире поэзии Ахматовой с ее сознательным обращением к чужому тексту немного случайностей. По-видимому, женщины «Реквиема», стоящие в тюремных очередях, — восприимницы, дочери и сестры тех, кто шли к старцу в годы разора Оптиной пустыни.

Эпilog «Реквиема» завершается памятником женщине у тюремных ворот над Невой:

И пусть с неподвижных и бронзовых век,
 Как слезы струится подтаявший снег,
 И голубь тюремный пусть гулит вдали,
 И тихо идут по Неве корабли.

Эти строки цитировал Г. Адамович в беседе с Ахматовой летом 1965 г., когда, возвращаясь из Оксфорда, она три дня провела в Париже:

«Я вспомнил давнее признание Цветаевой насчет «Колыбельной» и того, что за одну строчку оттуда она отдала бы все ею написанное, и сказал, что последние строчки «Реквиема»:

И тихо идут по Неве корабли —

должны бы у многих поэтов вызвать такое же чувство. Ахматова забыла о цветаевском письме, и, как мне показалось, напоминание это доставило ей удовольствие.

— Трудно судить о своих стихах. Надо отойти от них, отвыкнуть, как будто разлучиться с ними: тогда яснее видишь, что хорошо, что слабо. «Реквием» еще слишком мне близок. Но кое-что в нем, по-моему, удачно: например, эти два вставных слова «к несчастью» во вступительном четверостишии.

— А другое четверостишие, о Голгофе, — «Магдалина билась и рыдала...»

— Да, это, кажется, тоже не плохие стихи*.

Ахматова, выделив слова «к несчастью», нашла нужным вернуться в этой беседе к эпиграфу «Реквиема», взятому из ее же стихотворения 1961 г. «Так не зря мы вместе бедовали...». Убежденность в том, что эмиграция — тоже частица России, ответственная за ее судьбы, присутствовала в ее сознании, что соответствовало эпическому содержанию «Реквиема», отразившего судьбу нации.

Однако мысль, столь определенно выраженная Ахматовой в эпиграфе, глубоко задела многих представителей эмиграции первой волны. Потеряв Россию, они в большинстве своем жили с ощущением обездоленности, тоски по родине, некоторые уже были готовы забыть годы революционного, а затем сталинского террора.

Оставшаяся в России Ахматова все знала и ничего не забыла, прожив полную достоинства жизнь

* А д а м о в и ч Г. Мои встречи с Анной Ахматовой // Воздушные пути. Нью-Йорк, 1967. Вып. 5. С. 112 — 113.

с убеждением, что испытания, выпавшие ей и другим по эту сторону, оказались пострашней шекспировских страстей. Когда в «Поэме без героя» появилась строфа: «...Скоро мне нужна будет лира, // Но Софокла уже, не Шекспира...», — за ней стоял трагический опыт «не бросивших землю».

Убеждений своих Ахматова не меняла, и с ними отправилась в свое последнее зарубежное путешествие, когда и произошла беседа о двух правдах русских людей, оказавшихся по две стороны границы.

Много лет спустя после смерти Ахматовой, Адамович вернулся к памяtnому разговору: «...Я могу сказать, что при всем уважении и любви ко всему, что Ахматова делала и говорила, здесь я не могу во всем с ней согласиться. Она писала это в первые годы революции:

Мне голос был. Он звал утешно,
Он говорил: «Иди сюда»,
Оставь свой край родной и грешный,
Оставь Россию навсегда...
Но равнодушно и спокойно
Руками я замкнула слух,
Чтоб этой речью недостойной
Не осквернился скорбный дух.

То есть — уехать из России — это измена, это что-то, что осквернит.

Несколькими десятками лет позже, во вступлении к «Реквиему» она писала то же самое:

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

В самой интонации этой строфы чувствуется гордость, чувствуется вызов. Это очень достойная позиция. Я не имею ни малейшего намерения в чем-либо Ахматову упрекнуть. Я считаю, что «остаться с моим народом, там, где мой народ, к несчастью, был», это большая заслуга, позиция, которая достойна всяческого уважения. Но с чем я не могу согласиться, это с вызовом, который в ее интонации чувствуется. Ведь если бы все те, которые оказались вольно или невольно в эмиграции, если бы они остались в России, то оказалось бы, что пятьдесят лет Россия молчала или повторяла бы только то, что совпадает с партийной мудростью. ...Вся линия русской философии, русской мысли, идущая в общих чертах, — от линии, заложенной Владимиром Соловьевым: Булгаков, Бердяев, Франк... — никто из них не мог бы написать того, что написал, оставшись в России. <...> Вся глубинная линия русской мысли, русской философии, окрашенная интересом к религии, не могла бы существовать в советской России. И это была бы большая потеря*.

«Реквием» писался шесть бесконечных лет, горьких и трагических. С декабря 1934 г., после убийства С.М. Кирова, Ленинград был подвергнут своего рода чистке. Одновременно с массовыми арестами из города в срочном порядке высылались «бывшие дворяне», «бывшие чиновники», уцелевшие офицеры царской и Белой армии.

Художница Л. В. Яковлева-Шапорина, жена композитора Ю. А. Шапорина, пользовавшегося располо-

* Русская мысль. Париж. 1980. 24 апреля. См. также статью Г. Адамовича «На полях «Реквиема» // Мосты. 1966. № 11. С. 209.

жением властей и в меру сил помогавшего гонимым, не побоялась оставить дневниковые записи о том времени, частично опубликованные. Описывая чудовищные факты выселения целых семей «в трехдневный срок», Шапорина задает вопрос и сама же на него отвечает: «Кого же высылают? По каким признакам? Что общего между всеми этими людьми? Это — интеллигенция. И в большинстве своем — коренные петербуржцы»^{*}.

Ахматова вспоминала, как она пришла на вокзал проводить кого-то из высылаемых. На перроне ей пришлось почти со всеми здороваться. «Я и не знала, что у меня так много знакомых дворян», — рассказывала она.

С 1937 г. пошла новая волна арестов: в 1938 г. взяли сына, в последний раз арестовали Мандельштама. Ахматова была человеком чуткого общественно-политического темперамента. На ее единичную боль и боль близких накладывалось ощущение надвигающихся всемирно-исторических катастроф: приближалась Вторая мировая война. Создается поэма «Путем вся земля», которую Ахматова назвала «большой панихидой по самой себе».

В сложных контекстах ахматовского творчества поэма «Путем вся земля» — самая «непрочитанная», она играет особую роль, выявляя динамику исторического мышления в условно-метафорической форме художественного видения. После прозрачной образности «Реквиема», где о нарушении заповедей человеческого бытия и страдания «на пределе» рассказано с глубокой

^{*} Цит. по: Ахматова А. Requiem. М.: Изд-во МПИ, 1989. С.114.

лирической лаконичностью и эпическим достоинством, возникает как бы хаотическое нагромождение ассоциаций, требующих своей расшифровки. Это не только поэма боли, но и «больная» поэма, где чувство не знает катарсиса. Полагают, что перед вечным упокоением душа странствует сорок дней, посещая дорогие ей места и встречаясь с близкими и дальними, причастными ее судьбе. Для Ахматовой «ближним» оказывается весь мир национальной истории — от князя Мономаха и таинственного града Китежа, опустившегося в прозрачные воды озера Светлояра, чтобы спастись от татарского нашествия, до трагедии Цусимы, которая была первым предвестием крушения Российской империи.

Когда Исая Берлин, прослушав «Поэму без героя», прочитанную ему Ахматовой в Фонтанном Доме поздней осенью 1945 г., назвал ее «реквиемом по всей Европе», она, рассказывая об этом, добавляла «почему-то назвал», вкладывая в это «почему-то» долю иронии. Если в определении «реквием всей по Европе», отнесенном к Триптиху, имеется известное допущение, то к поэме «Путем вся земля» оно применимо полностью. Путешествие «путем вся земля» представляет собой странствия души, уже отделившейся от тела, и является своеобразным аналогом «Заблудившегося трамвая» Н. Гумилева.

«Реквием» — рассказ о себе и своем народе. В поэме «Путем вся земля» география событий выходит за пределы отечественной истории, выстраивается цепь исторических катастроф XX столетия, в которой противостояние буров, первых белых поселенцев Южной Африки, британской агрессии, и гибель русского флота при Цусиме оказываются в одном ряду, предве-

щая кризис европейского общества на грани двух веков, в преддверии войн и революций.

Идея общей судьбы и общей беды, единения рода человеческого, нравственных заповедей, общих для всех, без разделения по национальным, политическим и религиозным убеждениям, задана в эпитафии к поэме, где слова из поучения детям Владимира Мономаха соединены с наставлением сыну библейского царя Давида.

Каждое памятное событие в жизни лирической героини многими нитями связано с историей ее родины, судьбами Европы и всечеловеческим бытием, а исторический контекст неотделим от историко-культурного. Старый и Новый Заветы, церковное песнопение, сюжет древнерусской повести о Февронии, опера Н.А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже...», «раздвоение» образа в традициях эстетики романтизма, символизирующее ночные ужасы Гофманианы, — здесь, и не только здесь, истоки условно-метафорического видения мира в поэме.

«Путем вся земли» является своего рода средоточием художественного поиска и попыткой обретения покоя, хотя бы ценой ухода из жизни. Трагичность судьбы героини усиливается тем, что она поэт, призванный принять на себя и чужое горе. Отсюда: «Столицей распятой иду я домой...». Мотив распятия пришел в поэму из «Реквиема».

Принятие лирической героиней «белой схимы» напоминает о приближении «белой» смерти и сопровождается «чистейшим звуком» колокольного звона. Частн восьмая и девятая «Реквиема» как бы провожали «Китежанку» в ее последний путь по снежной равнине, на «легких санях».

Высший момент эмоционального и смыслового напряжения в поэме «Путем вся земля» (другие названия — «Китежанка», «Ночные видения») — возвращение к юности, к морю, где она впервые встрети-лась с Музой и где теперь прощается с ней. В этой главке вдруг отступает хаос и в просветлении вырисовывается метафора ахматовской поэзии, алмазный резец, способ-ный начертать на твердой поверхности бессмертные письма:

И вот уже славы
Высокий порог,
Но голос лукавый
Предостерег:
«Сюда ты вернешься,
Вернешься не раз,
Но снова споткнешься
О крепкий алмаз.
Ты лучше бы мимо,
Ты лучше б назад,
Хулима, хвалима,
В отеческий сад».

В противостоянии поэта и времени, «отеческого сада» и соблазна славой побеждают «отеческий сад» и подводный град Китеж, где лирическая героиня на-деется найти упокоение.

В поэме «Путем вся земля» Ахматова не видит силы, способной спасти ее. Споткнувшись о «твердый алмаз» поэтического слова, или Слова Божьего, она и не пытается высечь искру, от которой затеплится ого-нек свечи, а значит, и жизни. Подобная безысходность позже откликнется в стихах «Пролога»: «Знаю, как твое иссохло горло, // Как обуглен и не дышит рот. // И какая ночь крыла простерла // И томится у твоих

ворот...». Но это потом. А через некоторое время, в годы напряженной работы над «Поэмой без героя», Ахматова уже будет искать спасения в творчестве, обращаясь к поэме со словами: «Спаси ж меня, как я тебя спасала, // Не отпуская в клочущую тьму...»

Как же случилось, что из авторского замысла написать несколько «Маленьких поэм» была написана одна — «Путем всея земли»? В мире художественного творчества, в отличие от реальной жизни, нет места случайности, и все подчинено строгой закономерности — что лучше других знала Ахматова.

Без этой «Маленькой поэмы», как и без «Новогодней баллады», не было бы «Поэмы без героя» с ее условно-метафорическими сюжетами и романтическими прозрениями. «Хвойная ветка да солнечный стих» напоминают о себе в «Поэме без героя» — в «могильной хвое» и марше Шопена, в загадочной строке о «родословной» автора:

Вовсе нет у меня родословной,
Кроме солнечной и баснословной,
И привел меня сам Июль.

Июль занимает особое место в нумерологии Ахматовой, с ним связано торжество светлых сил в природе, солнца в зените, победа жизни, хотя за июлем наступает, как говорила Ахматова, «траурный август» — средоточие всех бед и несчастий.

Могильную хвою и «солнечный стих» обронил нищий, который еще явится в «Прологе» в образе слепого свидетеля на судебном процессе, когда тьма будет судить поэзию, а единственным «зрячим» окажется слепец. Зачин второй главки поэмы «Путем всея земли»: «Окопы, окопы — // Заблудишься тут! //

От старой Европы // Остался лоскут...» — ведет в «Поэму без героя»:

А земля под ногой гудела,
И такая звезда глядела
В мой еще не брошенный дом,
И ждала условного звука...
Это где-то там — у Тобрука,
Это где-то здесь — за углом.

Третья главка «Путем всяя земли» с отсылкой к Гофману и лаконичным сюжетом предваряет события «Петербургской повести», «гофманиану», или «чертовню», склubbившуюся в канун Нового года в Фонтанном Доме:

Вечерней порою
Сгущается мгла.
Пусть Гофман со мною
Дойдет до угла.

...Ведь это не шутки,
Что двадцать пять лет
Мне видится жуткий
Один силуэт.

...Не знала, что месяц
Во все посвящен...

Этот «гофманианский» отрывок одновременно восходит к «Новогодней балладе» («И месяц, скучая в облачной мгле, // Бросил в горницу тусклый взор...») и уже текстуально предвосхищает сюжетную канву первой части «Поэмы без героя»:

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...

И еще одна строфа, которую Ахматова, как она в таких случаях говорила, — «не пустила» в текст поэмы:

И сияет в ночи алмазной
Как одно виденье соблазна
Тот загадочный силуэт...

Несколько поэм, частично не состоявшихся, частично незавершенных — «Прапоэма», «Поэма о начале века», или «Гаагский голубь», «Русский Трианон», — предполагалось объединить в книгу «Маленькие поэмы». Об этом Ахматова сочла нужным сообщить в «Письме к ***», в котором видела «Вместо предисловия» к будущей книге: «В первой половине марта 1940 года на полях моих черновиков стали появляться ни с чем не связанные строки. Это в особенности относится к черновику стихотворения «Видение», которое я написала в ночь штурма Выборга и объявления перемирия.

Смысл этих строк казался мне тогда темным и, если хотите, даже странным, они довольно долго не обещали превратиться в нечто целое и как будто были обычными бродячими строчками, пока не пробил их час и они не попали в тот горн, откуда вышли такими, какими вы видите их здесь.

Осенью этого же года я написала еще 3 не лирические вещи, сначала хотела присоединить их к «Китежанке», написать книгу «Маленькие поэмы», но одна из них, «Поэма без героя», вырвалась, перестала быть маленькой, а главное, не терпит никакого соседства; две другие, «Россия Достоевского» и «Пятнадцатилетние руки», претерпели иную судьбу: они, по-видимому, погибли в осажденном Ленинграде, и то, что я восстановила по памяти уже здесь в Ташкенте, безнадежно

фрагментарно. Поэтому «Китежанка» осталась в гордом одиночестве, как говорили наши отцы» *.

Намечалось как бы несколько путей, одни вели к художественному целому, как поэма «Путем вся земля», другие были или недописаны, или уничтожены.

Однако ближе других к «Поэме без героя», ее предвестием, как считала сама Ахматова и что не раз отмечалось исследователями, оказалось стихотворение «Новогодняя баллада», написанное в 1922 г. и послужившее поводом резкого недовольства, как тогда было принято говорить, «наверху».

Литературно-общественная ситуация начала 20-х годов осложнялась осознанной или подсознательной борьбой за право называться первым поэтом России. Умер Александр Блок, и поэтический престол оставался незанятым, при множестве явных и тайных претендентов. Один из наиболее образованных и беспристрастных знатоков и ценителей поэзии Н. Осинский (псевдоним князя Оболенского, занимавшего пост народного комиссара в советском правительстве) напечатал в «Правде» ** статью, в которой назвал Анну Ахматову наиболее значительным явлением в поэтическом мире после Блока. Весной 1924 г. в Москве у Ахматовой с огромным успехом прошли литературные вечера, на которых среди других произведений читалась «Новогодняя баллада» опубликованная в № 1 журнала «Русский современник», одним из издателей которого был Е. Замятин.

* Цит. по кн.: А х м а т о в а А. Стихотворения и поэмы. Л., 1976. Б-ка поэта. Большая серия. С. 511.

** О с и н с к и й Н. Побег травы // Правда. 1922. 4 июля.

Традиционное лиро-эпическое произведение, излюбленный романтиками жанр баллады, повествующей о событии значительном, таинственном и роковом, обычно опрокинутом в прошлое, Ахматова наполнила современным содержанием, выявив высокую степень искусства образной пластики:

И месяц, сучая в облачной мгле,
Бросил в горницу тусклый взор.
Там шесть приборов стоят на столе,
И один только пуст прибор.

Это муж мой, и я, и друзья мои
Встречаем новый год.
Отчего мои пальцы словно в крови
И вино, как отрава, жжет?

Хозяин, поднявши полный стакан,
Был важен и недвижим:
«Я пью за землю родных полян,
В которой мы все лежим!»

А друг, поглядевши в лицо мое
И вспомнив Бог весть о чем,
Воскликнул: «А я за песни ее,
В которых мы все живем!»

Но третий, не знавший ничего,
Когда он покинул свет,
Мыслям моим в ответ
Промолвил: «Мы выпить должны за того,
Кого еще с нами нет».

Помнившие Н. Гумилева не могли не узнать его в «хозяине». «Важна и недвижима», указывающее, что хозяин мертв, возвращало к манере держаться живого Гумилева, несколько надменно-торжественной, как некоторые говорили, — «деревянной». Слова же провозглашенного им тоста: «Я пью за землю родных полян, //

В которой мы все лежим!» — вели не только к месту захоронения расстрелянных участников «Таганцевского заговора», по делу которого проходил Гумилев, но и ко всем безымянным могилам России, вызывая глубокое эмоциональное потрясение.

Лаконичный балладный сюжет нес в себе потаенную силу, напоминая о чувстве ответственности живых и вечной памяти. А последний тост: «Мы выпить должны за того, // Кого еще с нами нет», — как оказалось, предвещал приход через много лет в жизнь и художественный мир Ахматовой «Гостя из Будущего» — одного из главных персонажей «Поэмы без героя» и «Пролога». В публикации «Новогодней баллады» Ахматова не без основания видела одну из причин последовавших гонений. Она вспоминала: «...очень дружески ко мне расположенный Замятин с неожиданным раздражением сказал мне: ...«Вы — нам весь номер испортили» (РТ 110).

«Поэма без героя» синтезирует в своей структуре исторический, мифологический и культурно-художественный опыт, предлагая оригинальный художественный сплав, тот самый «алмаз», огранка которого уже проступает в поэме «Путем всея земли».

В.Н. Топоровым и его школой проведена большая работа по дешифровке «Поэмы без героя»*. Предложенная им методика позволяет исследовать образность поэмы на синхронном уровне, — в контексте жизни элитарной богемы Санкт-Петербурга и искусства Серебряного века, и по принципу вертикали, выявляющей

* Топоров В., Тименчик Р., Цивьян Т. Ахматова и Кузьмин // Russian Literature 3. 1978. С. 213—305.

историко-культурную диахронию. За каждым из образов угадывается литературная традиция, уводящая в глубь национальной и западной культуры.

Появляются новые и новые исследования с интереснейшими и нередко взаимоисключающими версиями и толкованиями ситуаций и образов, представленных в поэме. Возможности и неизбежность новых прочтений неограничены.

И все же к современному читателю и потомкам обращен объективный художественный текст поэмы, крупнейшего лиро-эпического произведения XX века, уже в значительной мере «оторвавшегося» от реальной конкретики фактов, заключенных в его контекстах и подтекстах. Их расшифровка — область историко-литературного комментария, и чем он точнее и шире, тем полезнее. В частности, «спор» о том, на чьем «черновике» начала Ахматова писать поэму, не завершен, и ряд адресатов постоянно растет (см. коммент. к «Поэме без героя»). Однако очевидно и другое: «черновиком» явилась жизнь поколения, к которому принадлежала Ахматова.

В. Франк назвал «Поэму без героя» «величественным эпосом... Две части этого эпоса самоочевидны: старый мир накануне гибели; новый мир накануне войны»*. Величественный эпос, но «не героический», — добавляет он, — «эпос без героя». И думается, не прав во второй части своего утверждения. Герой поэмы — время, история, мир «в его минуты роковые» и сам поэт, частица народа, рассказавший «о времени и о себе» в лирическом эпосе, художественном открытии XX века.

* Франк В. Бег времени. В кн.: Ахматова А. Сочинения. В 3 т. Т. 2. Мюнхен: Международное литературное сотрудничество, 1968. С. 39.

Ахматова — «мастер исторической живописи», как сказал К. Чуковский, умела «слушать» время, как бы осязать его бег.

Рубежом для нее и ее современников стал день, когда «развели мосты»:

На разведенном мосту
В день, ставший праздником ныне,
Кончилась юность моя —

написала она о памятном событии октябрьского переворота.

«Разведенный мост» — это и историческая реалья, и метафора — мост соединяет два берега человеческой жизни, река — жизнь человеческая: «Меня, как реку, // Суровая эпоха повернула». «Два моста» еще возникнут в набросках к либретто балета «Тринадцатый год» и фрагментах к театрализованной редакции «Поэмы без героя», над которой Ахматова работала в последние годы жизни.

Ахматова любила проводить аналогии между всемирно-историческими событиями. Б.В. Анреп вспоминал, что после «революции Керенского» она говорила: «Будет то же самое, что было во Франции во времена Великой революции, будет, может быть, хуже»^{*}.

Она вводит в картину новогоднего маскарада страшную маску — «голову герцогини de Lamballe:

Всех наряднее и всех выше,
Хоть не видит она и не слышит,
Не клянет, не молит, не дышит,
Голова madame de Lamballe.

^{*} Ахматова А. Сочинения: В 3 т. Т. 3. Париж: YMCA-Press, 1983. С. 446.

Голова гильотированной герцогини, ближайшей подруги Марии Антуанетты, — не только французский «след» в поэме, но и возвращение к «ящику» с отрубленными головами в «Заблудившемся трамвае» Гумилева, и к своему стихотворению (1921) — отклику на его казнь:

Лучше бы на площади зеленой
На помост некрашенный прилечь
И под клики радости и стоны
Красной кровью до конца истечь.

Появившись в одном из «Примечаний» к поэме, строфа о казненной герцогине перешла в текст, заняв свое место в поэме. Однако, внося новые поправки в поэму, перерабатывая и дополняя ее, Ахматова в какой-то момент, захотев придать образу большую всеобщность и одновременно приближенность к себе, заменяет последнюю строчку строфы — «Та кого, никому не жаль». Но в варианте поэмы (1963), подаренном В.Я. Виленину, она снова возвращается к первоначальному тексту, вызывающему более масштабные исторические ассоциации.

Вторая часть поэмы — «Решка» — относится к другому историческому периоду, продолжая рассказ «о времени и о себе» или о себе во времени, отличается от первой части и жизненным материалом, и ритмическим строем, и характером лирической героини. Место «царскосельской веселой грешницы» заняла женщина, познавшая утраты и полную меру горя. Ахматова вспоминала, что если в первой части у нее есть двойник — легкомысленная Коломбина, вину которой она согласна взять на себя, а в «Эпилоге» — другой двойник, которого ведут на допрос, то в «Решке» она совсем одна,

наедине с Тишиной, в которой, если прислушаться, звучат «обрывки» «Реквиема». В эти годы она сама и ее современницы, с которыми она выстаивает тюремные очереди, оказываются «по ту сторону ада». В «застенке», или «аду», содержатся близкие. По эту сторону для кого-то вроде бы нормальная жизнь — «широко открыто окошко, // Там играет дежурный с кошкой, // Или вовсе дежурного нет» (РТ 104). «По ту сторону ада» — она сама, «подруги ее осатанелых лет», т.е. дней, проведенных в тюремных очередях. Это о них сказано — «обезумевшие Гекубы» и «Кассандры из Чухломы...», что «в беспамятном жили страхе», что «растили детей для плахи...». В «Решке» Ахматова заявляет о себе как о великом трагическом поэте.

«Аркой», соединяющей первую часть поэмы с эпилогом, называет Ахматова «Решку». Третья часть поэмы — эпилог — проводит лирическую героиню и ее народ через новое всемирно-историческое испытание — войну с фашистской Германией.

Пафос эпилога определен эпитафией и посвящением: «Люблю тебя, Петра творенье» и «Моему городу». Это наиболее «пушкинская» часть «Петербургской повести», пушкински светлая и пушкински трагичная. Эпилог первой и второй редакций поэмы писался в годы, когда все другие чувства и горести были потеснены страхом за Россию, над которой нависла смертельная опасность: «...Наступает 1941 г., и кончается вся Петербургская гофманиана поэмы. Белая ночь беспощадно обнажила город. ...а дальше Урал, Сибирь и образ России» (РТ 106).

«Поэма без героя» имеет два подзаголовка — «Триптих» и на одном из титульных листов — «Тра-

гическая симфония». Для Ахматовой важно подчеркнуть эту трехчастность произведения. Другой подзаголовок — «Трагическая симфония» — подчеркивал и связь с «Реквиемом» («Рядом с этой идет Другая, // И отбоя от музыки нет...»), и музыкальную природу произведения, развивающегося, как считала Ахматова, по законам музыки.

Поэма имеет три «Посвящения», «Вступление», «Вместо предисловия» и сложную систему эпиграфов. Части поэмы и ее главы соединены прозаическими заставками или ремарками.

Особую роль выполняют «Примечания»: авторские — «подстрочные», и вроде бы «редакторские», помещенные в конце текста. В «Примечаниях» Ахматова нередко использует литературный прием авторской мистификации со ссылкой на Байрона и Пушкина. В некоторых списках поэмы в примечания включались строфы, которые далее либо перемещались в текст, либо оставались за его пределами, часто, однако, уходя из «Примечаний».

Эти составные части поэмы взаимодействуют в поисках гармонического целого, отражая жизнь мира и поэта. Можно предположить, что бытие «Поэмы без героя» как «живого» организма, а еще не «литературного памятника», объясняется и тем, что поэма, как об этом не раз говорила Ахматова, была долгое время произведением «догутенберговской» литературы, не имея при жизни автора печатного издания. Это обстоятельство не позволяло поставить точку и отойти от произведения.

Многозначность образов в поэме — это и реальная жизненная канва, и литературный прием, установка на «двойное» или «тройное дно шкатулки», идущая

от преображенной символизмом романтической традиции. Образы «ряженных» связаны с итальянским театром масок, взрыв интереса к которому обозначился в 1910-е годы.

Ахматова несколько раз в своих записных книжках делает отсылку к книге Вс. Э. Мейерхольда «О театре» (1913).

Одновременно здесь индивидуальная, личная память «сердца горестных замет». Маскарад — центральный образ первой части «Поэмы без героя» — подсказан и лицедейством эпохи: «...посмотри, он начинается, наш кроваво-черный карнавал», — обращается Ахматова к подруге детства и юности В. Срезневской. Здесь и воспоминание о Париже: «В 1910 г., когда мы жили <на> rue Bonaparte, 10, как-то рано утром я была разбужена звуками какой-то странной музыки. Выглянула в окно и увидела в узкой древней улице средневековую процессию: рыцарей, пажей, дам. Музыканты играли на древних инструментах, развевались знамена. В первую минуту я подумала, что брежу. В самом же деле это были участники ежегодного бала художников. Они шли купаться в бассейне перед Академией, кот<орая> была в двух шагах от нас» (РТ 110).

«Машкерадами», изумлявшими блистательный Санкт-Петербург, славился дворец графов Шереметевых, во флигеле которого Ахматова прожила, как она писала, тридцать пять лет.

Ахматова как бы «накладывает» реальную ситуацию на комедию масок, изначально подчеркивая изобразительный прием двойничества. Гости не отражаются в зеркалах «Белого зала», поскольку являются не только масками, но и тенями 1913 г., их нет в живых.

Поэт Всеволод Князев, так сказать, обозначенный герой, адресат первого посвящения — являет собой скорее метафору поэта-самоубийцы или, если рассматривать образ в исторической перспективе, — убиенного поэта. Она называет его то «гусарским», то «драгунским Пьеро». И, по-видимому, здесь не ошибка, двоящийся образ, в котором угадываются два реальных персонажа... Возможен и третий прототип — «...в шинели и в каске», // Ты — Иванушка древней сказки». Этот третий пришел в поэму из более позднего времени, когда уже шла война, на что указывает «каска» — часть военной амуниции.

Ахматова много раз и прямо, и осторожно, и настойчиво отделяла О.А. Судейкину от образа Коломбины или «Козлоногой» в поэме, но тем не менее обозначила ее в роли адресата «Второго посвящения», называя при этом своим двойником. Л.К. Чуковская вспоминает: «...у нас с нею был интересный разговор об О.А. Улучив удобный момент, я спросила: «А какая по настоящему была О.А.?.. По поэме я внешне ее представляю себе, но...»

— «Ну что Вы, Л.К.! Очень не верно. Как это «внешне» Вы себе представляете? Будто в поэме я действительно нарисовала свою подругу, как думают некоторые... Я нарисовала не ее, а ее, и себя, и Соломинку Андроникову... Все мы тогда такие были...» **.

И, наконец, адресат «Третьего посвящения» — Исайя Берлин, реальный и, так сказать, «документированный», берется под сомнение сразу несколькими

* На это обратил внимание М.М. Кралин в беседе, состоявшейся в ИМЛИ 14 апреля 1998 г.

** Ч у к о в с к а я Л. Записки об Анне Ахматовой. В 3 т. М., «Согласие». Т. 1. С. 395.

претендентами на эту роль, среди которых главный — композитор и музыкант Артур Лурье, игравший Ахматовой «Чакону» Баха. Право Лурье на «Третье посвящение» отстаивает держательница части архива Ирина Грэм *. Не склонен видеть в сære Исaйе Берлине прототипа Гостя из Будущего Л. Зыков **, утверждая в этой роли Н.Н. Пунина. Другие исследователи (Э.Г. Герштейн) включают в систему прототипов В.Г. Гаршина.

Ахматову удивляла и огорчала однозначность суждений современников в восприятии текста поэмы, стремление найти и опознать в художественных персонажах своих старых знакомцев. Равно ее огорчали поиски прототипов любовной лирики, приводившие к спорам, продолжающимся и по сей день.

После того как «Поэма без героя» была в очередной раз завершена, Ахматова решила ответить всем сразу, предлагая шифр к секретам «шкатулки с тройным дном»: «Ты (1 апреля 1963). Это «ты» так складно делится на три, как девять или девяносто. Его правая рука светится одним цветом, левая — другим, само оно излучает темное сияние» (РТ 102).

Этой троичностью, множащейся на три и уходящей в бесконечность, Ахматова стремится связать далекое и близкое, ушедшее и грядущее. Триптих — это и некий аналог трехчастности «Божественной комедии» Данте, с его отношением к сакральному числу три, оп-

* К р а л и н М. Артур и Анна. Роман. Л., 1990. С. 32—33

** З ы к о в Л. Николай Пунин — адресат и герой лирики Анны Ахматовой // Звезда. 1995. № 1. С. 96—97.

ределяющему законы бытия и творчества *. Здесь и восхождение к божественной Троице, на ипостасях которой воздвигнута философия русского символизма. Здесь и «три карты», тайну которых Пиковая Дама доверяет Германну — их тени присутствуют как в «Поэме без героя», так и в прозе к ней («...ходят слухи — Германн влюбился в старуху, а старуха пишет стихи»).

«Поэма без героя» сложна по своей архитектонике и сочетает в структуре традиции стилизованного неоромантизма, пушкинскую традицию с психологизмом Достоевского. Каждый из ее эпиграфов многослоен, как и вся система образов, и не только соответствует тексту, но и в чем-то его дополняет, ориентируя на мировой культурный текст.

Часто ахматовские эпиграфы нарочито неточны, и эти неточности не случайны, они несут дополнительную информацию, как бы открывают новый слой в произведении. Отметим их особую «плавучесть», или «текучесть». Одни исчезают, другие появляются, вызывая исторические и литературные реминисценции. Так, эпиграф: «... жасминный куст, // Где Данте шел и воздух пуст», — подписанный инициалами Н.К., отсылает к стихотворению Н. Клюева:

Ахматова — жасминный куст,
Обоженный асфальтом серым.
Тропу ль утратила к пещерам,
Где Данте шел и воздух густ...

* См.: «... Число три есть корень девяти, ибо без любого другого числа, само собой оно становится девятью, как то воочию видим мы; трижды три суть девять. Итак, если три само собой дает девять, а творец чудес сам по себе есть Троица, то есть: Отец, Сын и Дух Святой, который суть три...» (Данте Алигьери. Новая жизнь. XXIX. Пер. М. Лозинского).

Эпиграф из опального поэта, погибшего в ссылке, предваряет главу с «крамольными» строфами, долгое время заменяемыми пустотами. Замена же «густ» на «пуст» отсылает к вечной пустоте, где давно уже пребывает поэт, и к стихам, обращенным к М. Цветаевой: «Как той, другой — страдальце Марине, — // Придется мне напиться пустотой...». Одновременно это — повод еще раз обратиться к Данте Алигьери — образ не только величайшего, но и опального поэта проходит через все творчество Ахматовой.

Первая часть триптиха «Девятьсот тринадцатый год. Петербургская повесть» строится по принципу драматургии: первая ее глава завершается театральной «Интермедией» — «Через площадку». По признанию Ахматовой, она «дважды уходила в балет», рвалась в «пустоту», «в историю». Отсюда фрагмент незавершенного либретто к поэме «В Суздальском монастыре», связанный со строфой:

И царицей Авдотьей заклтый,
Достоевский и бесноватый,
Город в свой уходил туман...

«Петербургская повесть» представляет собой как бы поэму в поэме и может претендовать на самостоятельное существование, чем и объясняется попытка Ахматовой создать на основе поэтического текста либретто балета, или, как она говорила, «может быть, киносценарий».

Но в художественной системе произведения это лишь кажущаяся самостоятельность. Первая часть триптиха «Тысяча девятьсот тринадцатый год» множеством явных и невидимых, на первый взгляд, нитей связана со второй и третьей частями — как образностью,

так и литературной традицией, а главное, лирической героиней поэмы или образом повествователя, включенного в лирический и исторический сюжет.

Сюжет первой части — традиционно-романтический. К героине, гадающей в новогоднюю ночь, вместо «суженого» приходят «ряженные», незванные гости, «тени тринадцатого года». Это и маски новогоднег венедианского карнавала, и тени старых знакомцев. Волей-неволей хозяйка (она же героиня) стала участницей карнавала призраков, заполнивших Белый зал Фонтанного Дома, где она живет, возвращаясь памятью к событиям, разворачивающимся в «карнавальном» действе жизни. События включены в inferнальную картину «Петербургского мифа»: от пророчества царицы Авдотьи Лопухиной, через реминисценции из Пушкина, Гоголя, Достоевского к Петербургу Блока и Андрея Белого. Подзаголовок — «Петербургская повесть», — указывает на преемственность с пушкинским «Медным всадником».

Из Белого зала Фонтанного Дома действие переносится в раскрытое пространство «бала мятелей» на Марсовом поле; миражи старого блистательного Санкт-Петербурга сменяются бытовыми картинами греющихся у костров, картинами, которые в то же время возвращают к «пляскам кучеров» из балета И. Стравинского «Петрушка», где главный герой, интерпретированный композитором и постановщиками как еще один вариант лирического Пьеро, терпит поражение в любви.

«Чертовней», как и положено в святки, или «гофманианой», если обратиться к баладно-романтической традиции, называет Ахматова пришедшие из тех дальних времен видения. Как и всякой чертовщине, призра-

кам положено сгннуть с «петушьим криком», которого так ждет героиня, но который «только снится» — столь далека от действительности «блаженная страна»:

Веселиться — так веселиться!
Только как же могло случиться,
Что одна я из них жива?

Мнимое веселье, без радости, воскрешает духовную атмосферу, описанную Андреем Белым в его «Воспоминаниях о Блоке»: «Слова «весело», «веселиться», — казались мне наиболее частыми словами в словаре Любовь Дмитриевны; мне казалось, что А.А. и Л.Д. окружали себя будто вихрем веселья; но скоро заметил я, что этот вихрь их несет неизвестно куда, что они отдались ему; и несет этот вихрь их не вместе; Л.Д. улетает на вихре веселья от жизни с А.А.; и А.А. летит прочь от нее. ...я участвовал в общем веселье, старался быть светским, но — видел: веселье то есть веселье трагедии; и — полета над бездной; я видел — грядущий надлом, потому что веселье, которому отдавались они, было только игрой, своего рода *commedia dell'arte*, не более»^{*}.

На диалоге живой с мертвыми построена вся первая часть «Поэмы без героя», повествующая об утратах и последствиях вседозволенности. Воссоздав тривиальный любовный треугольник: Коломбина — Пьеро — Арлекин, — заканчивающийся гибелью Пьеро, истекающего отнюдь не «клюквенным соком», как то было в «Балаганчике» Блока, а настоящей кровью, Ахматова обозначает вину свою и своего поколения, ступившего на край бездны, и то, к чему это привело не только мо-

^{*}Б е л ы й А. Воспоминания о Блоке. М., 1995. С. 301.

лодых поэтов-самоубийц, одним из которых был Князев, но и Россию в целом, приближавшуюся к рубежу нового «не календарного XX века».

Социальные и нравственные потрясения, неспособность поколения противостоять им Ахматова склонна была объяснить и виной элитарной русской интеллигенции, литературно-художественной богемы, к которой относилась себя и своих друзей. Во главу угла поставлен нравственный конфликт, ответственность за самоубийство «мальчика», суд совести и призыв к покаянию, которым может быть достигнуто искупление.

Посетившие автора в новогоднюю ночь видения связаны с фантазмагориями гоголевского Петербурга, пушкинского «Медного всадника» и «Пиковой дамы». В целом же город с его жителями отражает психологическую инвариантность душевных состояний, представленных в романах Достоевского, отсюда — метафора: «Достоевский и бесноватый, город в свой уходил туман...».

«Страшное преступление в грозном хаосе давних дней» и «Все равно приходит расплата» — представлены как две ипостаси романа Достоевского — Преступление и Наказание.

Но отчего же именно Блоку, которого Ахматова глубоко почитала, отведена в поэме роль, хоть и косвенного, но как бы главного виновника самоубийства корнета? Более того, дорабатывая поэму, она снова и снова обращается к образу «Демона», который, как замечала в прозе о поэме, «всегда был Блоком». В первой редакции поэмы (1940—1943 г.) Блок угадывается среди других гостей, но присутствует как бы нейтрально:

Как парадно звенят полозья
И волочится полость козья.
Мимо, тени! Он там один,
На стене его тонкий профиль —
Гавриил или Мефистофель
Твой, красавица, паладин?

Если бы строфа оставалась в этом виде и не дополнялась от редакции к редакции, обозначенный в ней персонаж вызывал бы те же многозначные толкования, что и другие гости «маскарада». Однако Ахматова дважды расширяла свой «эскиз», превращая его в портрет Блока.

В редакции 1946 г. произведены дополнения, уже прозрачно отсылающие к Блоку:

И моим поведано словом,
Как вы были в пространстве новом,
Как вне времени были вы, —
И в каких хрусталях полярных,
И в каких сияньях янтарных
Там, у берега Леты — Невы.

Эта вновь вписанная строфа содержит в себе скрытую реминисценцию из Блока:

Небо — в зареве лиловом,
Свет лиловый на снегах,
Словно мы — в пространстве новом,
Словно — в новых временах.

В середине 1950-годов Ахматова снова возвращает-ся к Блоку и вводит в текст прямые перифразы и аллюзии:

Демон сам с улыбкой Тамары,
Но такие таятся чары
В этом страшном дымном лице:
Плоть, почти что ставшая духом,
И античный локон над ухом —

Все таинственно в приходе.
 Это он в переполненном зале
 Слал ту черную розу в бокале.
 Или все это было сном?
 С мертвым сердцем и мертвым взором
 Он ли встретился с Командором,
 В тот пробравшись проклятый дом?
 И его поведано словом,
 Как вы были в пространстве новом,
 Как вне времени были вы...

Вносится не только дополнение, но и уточнение, важное для ахматовской характеристики Блока и соотнесенности его образа с образом автора в художественном контексте «Поэмы без героя». Вначале было: «И моим поведано словом», затем — «И поведано чьим-то словом», и, наконец, после последней доработки — конкретное: «И его поведано словом».

Можно предположить, что одним из аргументов, потребовавшим уточнения портретных, а следовательно, и психологических нюансов, стал спор Н. Бердяева с религиозными философами Дм. Мережковским и Вл. Соловьевым о «духе» и «плоти», «верхней» и «нижней бездне». В своем определении «плоть, почти что ставшая духом», — она тем самым принимала сторону Бердяева, возражавшего против противопоставления этих начал*.

Блока Ахматова назвала в прозе о поэме «Человеком-эпохой», еще раз подчеркнув, что художественный образ не идентичен личности и в том случае, когда автор непосредственно отсылает читателя к обозначенному прототипу.

* Бердяев Н. Самопознание (Опыт философской автобиографии). М.: 1991. С. 144.

Ахматовская «концепция Блока» в поэме не замыкается, однако, на личности крупнейшего поэта Серебряного века, но обращена к нравственно-этическому феномену, в значительной мере порожденному атмосферой 1910-х годов: часть читательской и окололитературной среды той поры восприняла ресторанно-эротические мотивы поэзии Блока, не желая или не умея понять в нем пророка возмездия и певца «страшного мира».

В шуме вакханалии «декаданса», проникшего во все сферы не только искусства, но и жизни, когда причудливо переплелась распутинщина с идеями богоискательства и богостроительства, Ахматова слышала приближение Возмездия, обещанного Блоком:

И всегда в духоте морозной,
Предвоенной, блудной и грозной,
Жил какой-то будущий гул...
<...>

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

Она и многие из ее современников не могли не размышлять о причинах бедствий, постигших страну и ее народ. В этом историческом контексте понятны слова из лирического монолога героини, когда в новогоднюю ночь 1941 года к ней приходят тени из 1913 года:

Но мне страшно: войду сама я,
Кружевную шаль не снимая,
Улыбнусь всем и замолчу.
С той, какою была когда-то

В ожерелье черных агатов,
 До долины Иосафата
 Снова встретиться не хочу...

Ахматовская шаль, как и ахматовская челка — «знаковые» реалии в мифологизировавшем ее искусстве. Запечатлев себя в шали, от списка к списку поэмы она ищет наиболее точный эпитет для ее определения. Первоначально это было — «шаль турецкая», что соответствовало желтой шерстяной шали, подаренной ей Гумилевым после карточного выигрыша. Затем появляется наиболее точное и поэтически емкое определение «шаль воспетая», отсылающая к портретам и рисункам, к мандельштамовскому: «ложноклассическая шаль» и блоковскому: «Красота страшна», — Вам скажут — // Вы накинете лениво // Шаль испанскую на плечи, // Красный розан — в волосах...». И наконец, в последней редакции «кружевная шаль» — одновременно и нейтрально, и отвечает реальности. В кружевной шали Ахматова запечатлена на нескольких поздних фотографиях.

Ахматовой были близки суждения русских философов Н. Бердяева и Ф. Степуна, пытавшихся осмыслить российскую катастрофу, вину интеллектуальной элиты нации, не только не сумевшей противостоять надвигавшимся катастрофам, но и объективно, по их мнению, содействовавшей постигшей страну трагедии. В записных книжках Ахматовой есть прямые отсылки к Бердяеву. Одного из самых зловещих и «не разгаданных» персонажей поэмы — «Кто-то... без лица и названья» — она отсылает к бердяевскому «Самопознанию», читавшемуся ею в годы дописывания и переработки «Поэмы без героя». В описи ахматовского фонда

в петербургской Российской национальной библиотеке указаны статьи Ф. Степуна, что свидетельствует об интересе Ахматовой к его философским и социологическим работам.

Трудно судить, ориентировалась ли Ахматова на Бердяева и Степуна, вынося свой приговор среде российской интеллигенции, к которой принадлежала и она сама, и самые близкие ей люди, или эти ее суждения, как оказалось, совпали с их философско-социологическими мыслями. Ахматова не раз вспоминала, записав эту мысль и на полях одной из рукописей «Поэмы без героя»: «Шилейко говорил, что область совпадений столь же огромна, как и область подражаний и заимствований». И не существенно, заимствование перед нами или совпадение, отражающее общность суждений знаменитых современников.

Федор Степун писал в марте—июле 1940 г., за полгода до начала работы Ахматовой над «Поэмой без героя»: «Над сложным явлением «блоковщины» петербургской, московской, провинциальной, богемной, студенческой и даже гимназической, будущему историку русской культуры и русских нравов придется еще много потрудиться. Ее мистически-эротическим манифестом была «Незнакомка». ...До чего велика, но одновременно мутна и соблазнительна была популярность Блока, видно и из того, что в то время как сотни восторженных гимназисток и сельских учительниц переписывали в свои альбомы внушенные Блоку просительной ектенией строки:

Девушка пела в церковном хоре
О всех усталых в чужом краю,
О всех кораблях, ушедших в море,
О всех, забывших радость свою...

— проститутки с Подьяческой улицы, гуляя по Невскому с прикрепленными к шляпам черными страусовыми перьями, рекомендовали себя проходящим в качестве «незнакомок».

Будь этот эротически-мистический блуд только грехом эпохи, дело было бы не так страшно. Страшно то, что он в известном смысле был и ее исповедничеством*.

Заметим, что характеристика, данная Степуном — «эротически-мистический блуд», — перекликается с определением Ахматовой: «И всегда в духоте морозной, // Предвоенной, блудной и грозной, // Жил какой-то будущий гул».

В своем опыте философской автобиографии «Самопознание», в главе «Русский культурный ренессанс начала XX века», Н. Бердяев, получивший в эмиграции всеевропейскую известность, писал, в частности: «...я очень скоро почувствовал, что в петербургском воздухе того времени были ядовитые испарения. Было что-то двоящееся, были люди с двоящимися мыслями. Не было волевого выбора. Повсюду разлита была нездоровая мистическая чувственность, которой раньше в России не было»*.

«Поэма без героя» была для Ахматовой тоже опытом поэтической автобиографии и, конечно же, «самопознанием». Одна из главных философских идей поэмы, идея двойничества, накладывается на приведенное нами суждение Бердяева о чем-то «двоящемся» в мыслях и людях Петербурга того времени. А «кто-то... без

* С т е п у н Ф. Бывшее и несбывшееся. Лондон, 1990. С. 317, 318.

** Б е р д я е в Н. Самопознание (Опыт философской автобиографии). С. 142.

лица и названья» из «Поэмы без героя» перейдет в «Пролог», и в «тифозном бараке» сядет рядом с койкой на стул, возьмет за руку и расскажет обо всем, что случится в 1946 г. В сцене суда над героиней в «Прологе» он появится за столом президиума в зловещей фуражке с голубым околышком. В заметках к поэме Ахматова подсказывает: «кто-то без лица и названия, конечно же тот, кто невидимо сопровождает нас всю жизнь».

Увидев в «Коломбине» — виновнице самоубийства корнета — своего двойника, Ахматова готова взять ответственность за преступление, которое, как она дает понять, является общим: виноваты все гости новогоднего маскарада, все ряженые. Однако, подчеркнуто приняв вину на себя, Ахматова тут же делится ею с Блоком.

Собирая отзывы о поэме, соотнося и сопоставляя различные точки зрения, Ахматова размышляла о ее феномене в «Прозе о поэме». Некоторые из знакомых по Петербургу, современники и свидетели описанных событий, увидели в поэме стремление «свести счеты» с эпохой и людьми, угадываемыми в персонажах. Не приняла поэму и Марина Цветаева, по-видимому, уязвившая Ахматову своим ироническим замечанием о том, что вряд ли своевременно начинать разговор о Пьеро и Арлекинах в трагический, как оказалось, предвоенный год, когда у обеих были осуждены дети и близкие.

Ахматова, видимо, понимала, что с ходом времени поэма будет не уходить в прошлое, в область «миriskусничества», а, наоборот, будет прорываться в будущее, к «читателю-потомку». Образ человека «из грядущего века», заявленный в «Поэме без героя», получил развитие в трагедии «Пролог». Его голос из

мира интимно-личного прорывается в мир всечеловеческий, который в художественном мире Ахматовой оказывается тоже предельно личным.

«Проза о поэме», сопровождавшая работу над ней и возникшая вначале как «Вместо предисловия», затем как «Письмо к N.», постепенно переросла в размышления о поэме и отражение себя в ней. С 1959 г. проза принимает новые формы, обретая вид расширенного авторского комментария, своего рода трактата, жанра, имеющего традиции в мировой литературе.

Значительная часть «Прозы о поэме» была написана в больнице, осенью 1961 и зимой 1962 г. Это — исторический, литературный комментарий, заметки для себя и о себе: строфы, абзацы, страницы, иногда на полях и обложке рукописей поэмы, на листках и страницах из альбомов или записных книжек. «Прозу о поэме» Ахматова хотела видеть частично включенной в структуру поэмы в виде прозаических заставок к главам или заключающих их кусков либо в виде фрагментов между строф, неких театральных ремарок и реплик.

На разных стадиях работы над поэмой проза то активно вторгалась в стихотворный текст, то уходила из него. Было и другое желание, по сути вытеснившее прозу из текста поэмы, — желание издать ее отдельной книгой, расширив и дополнив прозаические заметки, пояснения и изыскания. Сохранились сделанные Ахматовой обложки этой предполагаемой книги. Такие обложки, чаще всего представляющие собой сложенный вдвое лист бумаги, делались ею ко всем планируемым, но обычно не издаваемым книгам. Она хотела назвать книгу «Pro domo mea» — «Все про меня» или «Про

мои дела», — что свидетельствует о значении содержания прозы, ее исповедальной направленности. Книга так и не была «сложена» автором, и воссоздание ее возможно лишь в виде фрагментов: раздумий, комментариев, дневниковых записей и т.д. Записи эти, намеренные и случайные, порой чем-то напоминают фрагменты из «Опавших листьев» или «Мимолетного» В. Розанова. Комментарии к одной строфе приводят к другой, конкретное замечание или пояснение вырастает в историческое и философское обобщение.

В «Pro domo mea» развернут своеобразный диалог, в который оказывается вовлеченным и читатель. Ахматова ревностно и с интересом относилась к отзывам и суждениям о поэме как «именитых», так и «рядовых» читателей. Она собирала эти отзывы и иногда пыталась ответить на них. Поэму сравнивали с Кельнским собором, старинными напольными часами с их серебряным звоном, со знаменитой картиной Веласкеса; отмечалась ее связь с музыкой, с танцем.

Из многих суждений о поэме Ахматова выделила два наиболее для нее важных — Жирмунского, назвавшего «Поэму без героя» «исполненной мечтою символистов», и М. Зенкевича, сказавшего: «слово крепкое, акмеистическое». В этих, на первый взгляд, противоречивых определениях нет парадокса, что и привлекло Ахматову. Жирмунский, автор первой основательной статьи об акмеистах «Преодолевшие символизм» (1916), предпринял попытку определить акмеизм как литературно-художественное течение в динамичной системе искусства Серебряного века, зыбкой, но достаточно устойчивой основой которой оставался «преодолеваемый», но так и не преодоленный символизм, по-

новому возникший и в театре масок молодого футуриста Маяковского и в его ранних поэмах*.

В восприятии Ахматовой границы между символизмом и акмеизмом в достаточной мере размыты, как то и было в мире художественной реальности. Когда литературная критика пыталась категорично и не всегда аргументировано противопоставлять акмеизм символизму, Ахматова уже в поздние годы несколько раз настойчиво напоминала, что выходила замуж не за мэтра акмеизма, но за молодого символиста Николая Гумилева, пытавшегося обновить эстетику символизма и изжившие себя теории.

Видение мира сквозь магический кристалл на грани сна и яви Ахматова унаследовала через символизм у западноевропейских и русских романтиков. Уходя в мир зазеркалья, столь близкий символистскому видению: «Видишь сам, по какому краю // Лунатически я ступаю, // Как по шелковому ковру...» — она возвращалась сама и возвращала читателя «крепким, акмеистическим словом» в мир жестокой реальности.

Ахматовой подчеркивается жесткость слова, жесткость беседы или диалога со временем, развернутого в поэме:

Это всплески жесткой беседы,
Когда все воскресают бреды,
А часы все еще не бьют...

В первой редакции было: «Это всплески жуткой беседы...» Замена одного слова уточняет мысль, указывает на характер лирической героини, которую не

* См.: Синявский А. Рефлексы символизма в поэме Маяковского «Человек» // Themes and variations Stanford. 1994. С. 309—325.

запутать жутью «новогодней чертовни». Отсюда самохарактеристика: «Я еще пожелезней тех...»

Одновременно Ахматова недвусмысленно отсылает к символистским корням поэмы в строфе «Решки»:

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

Строфа ориентирована на романтическую неразгаданность или тайну, без которой, по убежденности символистов, нет истинной поэзии. По воспоминаниям Ирины Грэм, — это хрустальный флакон из-под духов, найденный А. С. Лурье в разрушенном и пустом Гостинном дворе. Лурье, Судейкина и поселившаяся с ними Ахматова гадали и фантазировали, не принадлежал ли этот флакон семье отравителей Борджиа. Есть еще один, литературный, источник образа «надбитого» флакона».

Жан Поль Сартр назвал стихотворение Бодлера «Флакон» главным в его книге «Цветы зла», увидев в нем вместилище «вселенской памяти» поэта*:

Когда же и меня забвение людское
Засунет в старый шкаф небрежною рукою,
Останусь я тогда, надтреснут, запылен,
Несчастный, никому не надобный флакон.

(Пер. А. Эфрон).

*Сартр Ж. П. Бодлер. // В кн.: Бодлер Ш. Цветы зла. Стихотворения в прозе. Дневники. М., 1993. С. 441.

Бодлер называет флакон и «ларцом диковинным», что, по-видимому, ассоциировалось у Ахматовой с «укладкой» («Бес попутал в укладке рыться...»). «Ларец», или «укладка», — место хранения осязаемых реликвий, проникнутых тайной и запахами прошлого — там рукописи стихов, фотографии и «священные сувениры»:

Флакон из-под духов; он тускл, и пуст, и сух,
Но память в нем жива, жив отлетевший дух,
Минувшие мечты, восторги и обиды,
Мечты увядшие — слепые хризолиты.

(Пер. А. Эфрон).

Принимая к сведению этот «слой», или первое дно «шкатулки», обратимся ко второму, более глубоко спрятанному «слою», ведущему к одной из ветвей литературной родословной поэмы.

Из мира мерцаний, шорохов, запахов, звуков — «вместилища» тайн поэзии символистов, — Ахматова выбирает музыкальную стихию, сопутствовавшую созданию «Поэмы без героя». В рабочих тетрадях пометы: «21 июля <1962> — 6-ая пасторальная симфония Бетховена привела сейчас такое»; «6-е августа — Слушай Шостаковича — 3 фантасматических танца» (РТ 106); «Гость из Будущего, сказав нечто, что нельзя не забыть, не вспомнить, навсегда исчезает в зеленой мути мертвого зеркала. И [что он] отдавший это на вечное хранение одному из произведений Баха» (РТ 107). Ряд этот можно продолжить. Пометы о музыке, продиктовавшей те или иные строфы, лирические монологи, сопровождают и работу над трагедией «Энума элиш. Пролог, или Сон во сне».

Следуя эстетике символизма, Ахматова погружается в тайну поэзии, в тайны биографической и культурной памяти, обретая в ней силу «каменного», акмеистического противостояния.

Ахматова доказала, сколь естественным, гармоничным при всей трагедийности судьбы и биографии может быть соответствие жизни творца его творению. Отсюда — «на пороге стоит судьба», однако не только судьба «Рок — Ананке», как сказал о «Поэме без героя» Михаил Зенкевич, но, по-видимому, и «роман-судьба», как назвал Блок три книги своих лирических стихотворений.

В «Прозе о поэме» присутствует и чрезвычайно развитая в литературном сознании символистов рефлексия — объяснять свои произведения, — идущая от Эдгара По, написавшего трактат о «Вороне», от символиста «первого призыва» К. Бальмонта, автора трактата «Поэзия как волшебство» и т.д. «Pro domo mea», отмеченная этой рефлексией объяснения, представляет собой ценнейший авторский комментарий к поэме.

Совершенная в своей целостности, «Поэма без героя» явно и тайно связана с тем задуманным Ахматовой, что осталось недописанным или недоовоплощенным. Это и незавершенная книга прозы о поэме «Pro domo mea», и автобиографическая проза «Pro domo sua»*, фрагменты либретто балета по первой части поэмы «Тринадцатый год». Остались куски сценариев психологического детектива «О летчиках, или Слепая мать». Не была завершена театрализованная редакция «Поэмы без героя». С 1957 г. восстанавливается, а на самом деле, заново пишется трагедия «Энума элиш. Пролог, или

* В защиту своего дома, в защиту себя (лат.).

Сон во сне», которую Ахматова лаконично называла «Прологом».

Среди фрагментов, отчасти утраченных, но в большинстве случаев занесенных в рабочие тетради, помеченных как «Проза о поэме», «Еще проза о поэме», появляются заглавия — «Проза к поэме». Последние отличаются от отрывков с размышлениями над «Поэмой без героя», представляя собой фрагменты художественной прозы, как оказалось, для неосуществленной театрализованной редакции «Поэмы без героя», которую Ахматова желала видеть в «одном списке».

В последнее десятилетие своей жизни Ахматова была полна творческих замыслов и отдавала себе отчет в том, что всего уже не успеть. Замыслы торопили, порой перебивая и тесня друг друга.

С 1958 по 1962 г. она работает над балетным либретто по первой части «Поэмы без героя» — «Тринадцатый год». На это время приходится ее внимательный интерес к искусству современного кинематографа. Она пишет части киносценария к задуманному ею психологическому детективу «О летчиках, или Слепая мать». Киносценарий задумывался под молодых и знаменитых Алексея Баталова и Иннокентия Смоктуновского.

Этот незавершенный киносценарий, как позволяют судить сохранившиеся отрывки, соединяет два потока — гротесково-ироническую драматургию, возвращающую к театру абсурда, и авторские размышления об основе основ бытия — нравственности. Как и в «Энума элиш», прозрение дано слепому. Убивают слепого свидетеля преступления, но остается слепая мать, чувствующая подмену сына чужим и недостойным человеком.

Написанные картины раскрывают беспредел или, как говорили в 1910-е годы, «бездны» вседозволенности, «преступление» без «наказания» и без мук совести. Штабной подполковник, «антигерой» N., убивает прославленного летчика К., на которого внешне удивительно похож. Это сходство делает штабиста популярным, и его нередко готовы принять за знаменитого «двойника», представляя прессе вместо отсутствующего боевого летчика.

Убив К., чтобы перевоплотиться и получить то, что ему не дано, подполковник оказывается в «ловушке», но отнюдь не от угрызений совести, не от того, что совершил недозволенное, преступил заповедь. Украл место и лицо другого, он просто не может себя реализовать в новой роли, поскольку по своей природе, при внешнем сходстве, является антиподом убитого. Подмену умышленно не замечают жена, гости, собравшиеся отметить возвращение мнимого К., не хочет замечать подмены и общественность городка, озабоченная торжествами по случаю возвращения героя.

Ахматова ведет разговор о подлинных и мнимых ценностях, о возможности их подмены. Исследуя логику поведения и побудительные причины поступков, она ставит перед собой вопрос: «Узнать, что самое главное (не слава, не страх), т.е. которая линия и что для нее еще надо сделать» (РТ 110).

«Самое главное» неожиданно и предельно точно формулирует юная Аня, давно мечтавшая о встрече с героем: «Ты пустой!» — кричит она в ужасе, оставшись один на один с самозванцем.

Однако Ахматова подводит внимательного читателя к другой «тайне» — тайне Кедрa — появляется ре-

марка: «Лес. Ночь. Луна. Кедр», — т.е. обозначено место, где «антигерой» закопал убитого им героя. Ослепшая старуха, мать летчика, «не то напевает, не то бормочет»:

Я над этой колыбелью
 Наклонилась черной елью.
 Нет, не елью — черным кедром,
 И под снегом, и под ветром,
 И под первою мятежью
 Над пуховую постелью...

Кедр возник в системе образов-символов Ахматовой одновременно — в последней (четвертой) редакции «Поэмы без героя» и в набросках к неосуществленному киносценарию «О летчиках». Возможно, что с «тайной» кедра связаны какие-то оставшиеся неизвестными разговоры с кем-то, на садовой скамейке дома творчества писателей в Комарово, под любимым Ахматовой «заповедным» кедром (так он назван в одном из списков поэмы):

Здесь под музыку дивного мэтра,
 Ленинградского дикого ветра,
 И в тени заповедного кедра
 Вижу танец придворных костей.

Введя «заповедный кедр» в поэму, в соседстве с «пляской костей», Ахматова делает ироническую запись в рабочей тетради: «Под кедром. Хороший эпитаф, например, к «Решке», и главное — русский. Все поймут!» (РТ 112). Через короткое время — новая запись: «Заповедный кедр», подошедший взглянуть — что происходит, из гулких и страшных глубин моей поэмы» (РТ 108).

Кедр — библейское дерево, эмблематический знак, на древних медалях изображен с фиалками у ствола *. В фантазмагориях киносценария мертвый К., зарытый под кедром, приходит к жене в ее сновидениях с букетом полевых цветов, набранных на поляне, ставшей его могилой. Здесь возможны и биографические ассоциации. Ахматова рассказывала близким, что нашла место, где, по ее убеждению, зарыли Н. Гумилева и других, проходивших по «делу» Таганцева. Она нарвала букет белых цветов, как считала, могильных, буйно росших на поляне, и привезла домой.

В убийце как бы материализуется, обретая вполне респектабельное лицо, тот, кто был «без лица и названья» в «Поэме без героя», затем выступивший в «Прологе» как «некто в голубой фуражке», и, наконец, вполне реальный «штабной подполковник», внешне похожий на «лучшего из наших сыновей». С ходом времени, под воздействием нового социума, убийца совершает преступление. Ситуация как бы «опрокидывается» на стихотворные строки: «Здесь девушки прекраснейшие спорят // За честь достаться в жены палачам...», и строфу, несколько раз встречающуюся в автобиографической прозе: «И отнять у них невозможно // То, что в руки они берут...». Используя ложь и клевету, строя мнимое благополучие «на крови», романтизированный в «Поэме без героя» inferнальный персонаж утрачивает свою исключительность и психологически уже не интересен. По-видимому, это открытие стало концом работы над сценарием «О летчиках», заявленная линия «слепой матери», не признавшей в «заместителе» сына, осталась неразвитой.

* Эмблемы и символы. М., 1995. С. 133.

Идея создания театрализованной версии «Поэмы без героя», как можно судить, была особенно дорога Ахматовой. Она мечтала о произведении особого жанра, на стыке различных видов и форм искусства — поэзии и прозы, музыки, пения и танца, — идущего от традиции театров 1910-х годов и одновременно новаторского, при главенствующей роли Слова.

О связи с театром Серебряного века есть напоминание в «Поэме без героя»:

Видишь там, за вьюгой крупчатой
Мейерхольдовы арапчата
Затевают опять возню...

«Мейерхольдовы арапчата» у Ахматовой играют в снежки и показывают через окно ночной город Питер.

В театрализованную редакцию поэмы Ахматова предполагала ввести, кроме сольных голосов и хора, театральные дивертисменты, также и приемы кинематографа. И, как видим сегодня, прорывалась к театру будущего, продолжая работать и добиваясь новых неожиданных эффектов. Представления Ахматовой о возможностях сценического искусства, как можно полагать, совпадали с неосуществленными планами Ф.И. Шаляпина о создании своего театра, «...где все искусства сочетались бы в стройной гармонии»*. Он вспоминал, что они с Д'Аннунцио в Милане в 1911 г. «мечтали о пьесе, в которой были бы гармонично объединены и драма, и музыка, и пение, и диалог»**.

Ахматова, конечно же, понимала, что даже будь завершена работа над «трагическим балетом», или «Тра-

* Федор Иванович Шаляпин: Литературное наследство. Письма. Т. 1. М., 1976. С. 166.

** Шаляпин Ф. И. Маска и душа. Paris, 1936. С. 285.

гической симфонией», как она называла «Триптих», никто из ее современников не возьмется за их сценическую реализацию. Опережая время, она приближалась к искусству сегодняшнего дня, предвосхищая театр Мориса Бежара, поиски Владимира Васильева, размышляющего над постановкой такого «синтетического» произведения на сцене Большого театра.

Зрительность, предметность образа в поэзии Ахматовой, ее художническая склонность к театрализации внешнего мира отмечались критикой. Связь жизни с театром — одна из примет стилистики Серебряного века. Вспомним блоковское «Я в дольний мир вошла, как в ложу...» Уже в первой ахматовской поэме «У самого моря» как бы возникает театр под открытым небом:

Бухты изрезали низкий берег,
Все паруса убежали в море,
А я сушила соленую косу
За версту от земли на плоском камне...

Отсюда, расположившись «на плоском камне», лирическая героиня поэмы, пятнадцатилетняя своенравная девочка вглядывается в мир, различая на горизонте миражи будущего. В одном из фрагментов либретто балета «Тринадцатый год» Ахматова замечает: «Ольга из ложи смотрит кусочек моего балета».

В задуманной Ахматовой на склоне лет театрализованной версии «Поэмы без героя», по замыслу, вовлечены исторические события эпохальной значимости, природные и космические силы, божественные и inferнальные. В незавершенной «Седьмой элегии», сопровождавшей работу над «Поэмой без героя», героиня смотрит на свою жизнь, как на некое кафкианское представление:

...Скамейка подсудимых
 Была мне всем: больничной койкой
 И театральной ложей.

Из-за строфы, как из-за театральной кулисы, выступает муза трагедии Мельпомена, изображаемая в венке из плюща и с трагической маской в руках. В одном из первых вариантов «крамольной» строфы из «Поэмы без героя», связанной с «Седьмой элегией», читаем (РТ 97):

После всех вступает «Седьмая»,
 Озверелая и немая,
 Рот ее сведен и открыт,
 Словно рот трагической маски,
 Но он черной закрашен краской
 И могильной землей набит.

Здесь Ахматова предлагает еще один «ключ» к криптограммичности «Решки», объясняет причины мнимого молчания героини.

Трагическая маска перестает быть атрибутом театра, она как бы «прирастает» к лицу героини трагедии, превращая ее саму в трагедию. По поводу своего многолетнего молчания Ахматова записывает в рабочей тетради слова из надгробной речи Людовику XV епископа Сенезского Де Бове: «Народ не имеет права говорить, но, без сомнения, имеет право молчать!... И тогда его молчание является уроком для королей!» (РТ 97).

Идея театрализации написанного переносится и на «Реквием» и на эпилог «Поэмы без героя».

В начале 1965 г. в рабочих тетрадях появляется зарисовка или, как Ахматова говорила, «картинка» к «Реквиему» (РТ 112):

Р

(Как я это вижу)

1. Фонт<анный> Дом (в конце)
2. Нева под снегом — черные фигуры к Крестам. Чайки.
- <3> Прокурорская лестница (витая). На каждой ступеньке женская фигура.
- <4> Там же: вдоль зеркала — чистые профили.
- <5> Виньетки — намордники на окнах.

Зеркало с отраженными в нем чистыми женскими профилями, — и реалиты поэтики символистского театра, и реквизит в руках музы истории Клио, как называл Ахматову американский исследователь Борис Филиппов, автор статей о «Поэме без героя».

В этом же зеркале истории увидела Ахматова Россию конца 1941 г., когда навстречу медленно ползущему составу, увозящему ее за Урал, в глубокий тыл, стремительно шли военные эшелоны к Москве, которую немцы уже рассматривали из пригорода в свои бинокли:

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

Так заканчивается третья часть поэмы — «Эпилог» — в «Орловской» редакции «Поэмы без героя», в рукописи «Бега времени» — последней книги Ахматовой.

В этой строфе, которая может быть развернута в героическую трагедию, как всегда у Ахматовой, присутствует несколько слоев. Здесь и прямой взгляд из окна поезда, и реминисценция из пушкинской «Полтавы»:

Была та смутная пора,
Когда России молодая,
В бореньях силы напрягая,
Мужала с гением Петра...

— и одновременно историческая картина России накануне битвы под Москвой в декабре 1941 г., когда фашистская армия понесла первое поражение во Второй мировой войне.

Последние годы жизни Ахматовой, вплоть до последнего дня, заняты «Прологом», вытеснившим все другие планы.

Евгений Осетров, посетивший Ахматову в начале июня 1965 г., уже после поездки в Оксфорд, записал ее слова: «...работа о Пушкине в последние месяцы почти не продвигается. Ко мне, — поясняет Ахматова, — вернулась моя трагедия...»

Поймав недоуменный взгляд, Анна Андреевна рассказывает о том, что в настоящее время она интенсивно работает над трагедией «Пролог, или Сон во сне». По мысли автора, это произведение должно выразить ее самые сокровенные раздумья о действительности:

«...Землю, по которой я ступала,
Желтую звезду в моем окне,
То, чем я была и чем я стала...

...Действие второе начинается с того, что в глубине сцены поднимается занавес, и там публика, оркестр, сцена. Спящему снится, что он видит загадочный сон»^{*}.

«Пролог» до самой смерти «не отпуская» Ахматову, являясь пространством ее творческих поисков и духовных исканий. Она всерьез отнеслась к предложению дюссельдорфского театра о постановке трагедии и работала над сценическим вариантом пьесы.

^{*} Осетров Е. Грядущее, созревшее в прошедшем. // Вопросы литературы. 1965. № 4. С. 183.

«Небесный» и даже «потусторонний», «Пролог» вместе с тем был своего рода площадкой для духовного самоопределения и самопознания, как в свое время «Поэма без героя».

31 декабря 1964 г., за два часа до наступления нового, 1965 года, Ахматова записывает в дневнике: «Последние три дня — счастливейшие в моей жизни, потому что нашла решение пьесы, думала только об этом. *Голос* — это тот, кто рождается через 100 лет. Настоящий герой — *Тень*».

Ты один меня не обидел,
Не обидевши, — погубил.

Ушедшая в парандже, идет на муку, описанную в прозе 1962... И далее ее же примечание: «Это мое (ее — Музы) будущее. Поэзия как утоление. Х. — утолит тех, кто придет через 100 лет» (РТ 110).

«Голос» как воплощение творческой тревоги, неподкупности — бессмертен. Этот голос поэта из глубины веков встретился в «перекрестной песне» с лирической героиней «Пролога». Лукавит ли Ахматова, когда замечает, что главным героем является *Тень*? Как всегда, и да, и нет. Самим обозначением — *Тень* — она снимает равенство между этим образом и образом Гостя из Будущего. Гость нарочито персонифицирован, как бы прикреплен к реальному прототипу. *Тень* — образ более обобщенный, за которым угадывается ряд земных персонажей. Этим же, как можно полагать, подчеркивается ценность сиюминутной земной жизни. Здесь не только «залетейские» бесплотные тени, но и «тени» тех, кто ими стал при жизни, в силу земной разлученности — это и сэр Исайя Берлин, и Йозеф Чапский, и Борис Анреп, с которым Ахматова еще раз

встретилась в Париже, в последнем круге своего земного бытия.

Голос, а вернее многоголосие, включает и голос Н.С. Гумилева (образ которого ведет главную партию), и отзвуки других «голосов» (Н.В. Недоброво, Г.В. Гаршина и т.д.) — реальных лиц и литературных персонажей, сопутствовавших Ахматовой в ее земной юдоли.

Включив в том Большой серии «Библиотеки поэта» несколько поэтических фрагментов из «Пролога», Жирмунский обратился к истории его создания, поведав о таинственном и впоследствии мифологизированном «конверте» с несистематизированными страницами трагедии. Он замечает: «Неясна связь названия драмы Ахматовой с ее содержанием» (БП. С. 509). Мог ли не знать мудрый и осторожнейший В.М. Жирмунский, сам не избежавший репрессий, содержание культового эпоса древнего Вавилона, изданного в западноевропейских странах? Думается, он лукавил.

Культовая поэма-песнь о сотворении мира и смене поколений богов в своих мифологических прозрениях оказывалась созвучной новой действительности, когда было заявлено о сотворении мира, очищенного вторым всемирным потопом, воспетым молодой советской поэзией.

Едва ли корректно проводить прямые аналогии между содержанием древневавилонского эпоса и пьесой Ахматовой, но тем не менее... Ахматова избрала литературную форму гротеска и буффонады, строя мир по модели, созданной верховным правителем Мардуком, уничтожившим призвавших его к власти «веселых» и «легкомысленных» богов, от которых было много шума и суеты. Мардук сотворил небо и землю «на крови»,

разрубив тело праматери Тиамат, олицетворяющей собой изначальное состояние мира. Он устанавливает порядок небесных светил. Новые благодарные боги воздвигли ему храм в Вавилоне, устроили радостный пир и провозгласили пятьдесят имен Мардука, передав ему власть практически всех главных богов аккадского пантеона. Он «верховный распорядитель», держатель «скрижалей или таблиц судеб», обладание которыми позволяло владельцу контролировать судьбы богов, т.е., по существу, всей вселенной*.

В «Энума элиш» Ахматовой возникает пародийная схема: *наверху* — Власть, *под лестницей* живут по поставленным над ними законам уцелевшие потомки бывших «веселых» богов и по-прежнему суетятся, в меру сил и возможностей обслуживая Верховное божество, контролирующее ситуацию по телефону (голос с грузинским акцентом). А между этими жерновами власти и ее верноподданейших слуг — писателей, деятелей искусства — героиня трагедии, сомнамбулически бормочущая лирические стихи о любви, разлуках и «не-встречах», о природе и красоте Божьего мира. Подобно одному из своих двойников, Жанне д'Арк, она слышит потусторонние голоса и вступает в разговор с ними, сгорает на костре и воскресает из пепла, как Феникс умирает и вновь возрождается, чтобы из глубины пещеры, из тюрьмы, с костра и плахи заявить о праве человека любить, ждать, быть счастливым.

Картины «Энума элиш» завершаются ударами природного грома и громом сдвигающегося «железно-

* К л о ч к о в И. С. Духовная культура Вавилонии. Человек. Судьба. Время. М., 1983. С. 3.

го занавеса». Удары грома сопровождали в вавилонском эпосе рождение тверди, железный же занавес, атрибут театрального реквизита, отсылает в ахматовском тексте к Фултоновской речи Черчилля, в которой британский премьер-министр обозначил начало холодной войны и оспутившийся между двумя мирами «железный занавес».

Героиня трагедии — пророчица и сомнамбула — обитает в скалистых пещерах с летописцем ее дней Орлом и послушными ему воронами. Одновременно она двойник актрисы, живущей внизу, «под лестницей». Актриса со сцены читает стихи, сочиненные сомнамбулой, за что подвергается суду со смертельным исходом. Судят за то, что она знает тайну поэтического слова, видит Божий мир в его первозданной красоте и свежести. Она не может понять, за что и для чего ее поднимают ночью с постели и приводят в зал суда, где «самый толстый» и другой «без лица», но в фуражке с синим околышком ведут судебное разбирательство.

Годы восстановления «Энума элиш», совпали с работой над переводами из Рабиндраната Тагора. 27 мая 1964 г. появляется дневниковая запись: «Смерть Неру. Особенно горестно после Тагора и приближения к буддизму, кот<орым> я живу в последнее время (джале — джулэ — джунда сваха брум. Алмаз<ная> дарани)» (РТ 109).

Можно предположить, что оставшийся не раскрытым в «Прологе» образ «Последней Беды» (ненаписанный диалог «Х. и Последняя Беда», обозначенный в «Плане») как-то связан с апокалиптическим сном Ахматовой и переведенным ею стихотворением Рабиндраната Тагора «Всеуничтожение»:

Кругом царит последняя беда,
И все она заполнила рыданьем.
В кровавой туче молний борозда,
Гром больше замолчать не хочет,
На дальнем берегу ужасы пророчит
Безумец, что опять хохочет.
И царствует над нами навсегда.
Последняя всемирная беда.
Разгулом смерти жизнь опьянена,
И в пользу жизни свой ты сделай выбор,
Пусть все отнимет у тебя она.

Их сопоставление обнаруживает общность мотивов: «Мой сон накануне превосходил все, что в этом роде было со мной в жизни. Я видела планету Землю, какой она была через некоторое время (какое?) после ее окончательного уничтожения. Кажется, все бы отда-ла, чтобы забыть этот сон!» — запись от 31 августа 1964 г. (РТ 110).

Ахматова не раз возвращалась к сновидению и рассказывала А.Г. Найману: «Мой сон я видела в ночь на 1 октября. После мировой катастрофы я, одна-одинешенька, стою на земле, на слякоти, на грязи, скольжу, не могу удержаться на ногах, почву размывает. И откуда-то сверху, расширяясь по мере приближенья и поэтому все более мне угрожая, низвергается поток, в который соединились все великие реки мира: Нил, Ганг, Волга, Миссисипи... Только этого не хватало» *.

«Пролог, или Сон во сне», синтезируя в себе опыт мировой культурной традиции, в своей лирической части близок к ранним английским романтикам, в частности, к Кольриджу, связан с балладами Эдгара По, которые

* Найман А. Г. Рассказы об Анне Ахматовой. М., 1989. С. 5.

в десятые годы переводил Брюсов, с «Цветами зла» Бодлера, книгой, прочитанной еще тринадцатилетней Аней Горенко, а также и с модернистской литературой середины XX в., прежде всего с Кафкой и Джойсом.

По словам Вяч. Вс. Иванова, в пьесе Ахматовой до Ионеско и Беккета «была предвосхищена и суть, и сценическая форма театра абсурда. Абсурд сбывшихся бредовых видений начинал (хотя и очень медленно и постепенно) рассеиваться, и тогда за реальностью осуществившегося в жизни фантастического сюжета проступила художественная новизна пьесы. За древневосточным названием и мистериальной ее формой Ахматова увидела и то новое, что роднило ее с рождавшимся у нас на глазах и до нас доходившим новым европейским театром» *.

Вернувшись в Москву на Ордынку, после четвертого инфаркта — «стодневного заключения» в больнице — уже за две недели до смерти, Ахматова записывает в рабочей тетради (РТ 114): «L'année dernière à Marienbad» ** — оказался убийцей моего «Пролога». Это и плохо, и хорошо. Читаю его с болью в сердце.

Боже мой! там тоже театр. Кто поверит, что я писала «Сон во сне», не зная эту книгу.

И откуда эти зловещие совпадения? Попрошу найти «Пролог» в недрах моих чемоданов и сравню с французом».

На следующий день Ахматова продолжает размышлять о мучившем ее совпадении: «...Зато у француза (Alain Robbe-Grillet) — <А. Роб-Грийе — С.К.>

* «Воспоминания». С. 499—500.

** «Последнее лето в Мариенбаде» (фр.).

нет эпохи — это могло случиться когда угодно. <...> Она вялая, безличная, в общем никакая. Сцена viol'a* совершенно необязательная, а то, что он при этом за-тыкает ей рот тряпкой, просто гнусно. Конец разочаро-вывает. А у меня вовсе нет конца — а запрещение спек-такля и железный занавес».

И последняя запись, в санатории Домодедово за два дня до смерти: «Большой пустой дом, чем-то напо-минающий *«L'année dernière à Marienbad»*».

В «Прозе о поэме» и в дневниковых записях Ах-матовой психологии художественного творчества, его «тайне» отведено значительное место. В творческом процессе она отдавала главенствующую роль иррацио-нальному началу, утверждая, что стихи «сняты» или их кто-то диктует поэту. На бумагу чаще всего ложились уже готовые стихи. Рукописи чаще не доделывались или перерабатывались, но восстанавливались по памяти, являя собой не варианты, а скорее вариации на тему.

После дантовского вечера, где Ахматова выступа-ла 19 октября, она записывает: «Неужели в этом «дан-товском» году «Пролог» не пришел ко мне? Неужели «Сон во сне» не приснился!» (РТ 114).

«Пролог» является произведением незавершен-ным. В этом вопросе не может быть сомнений. Вме-сте с тем незавершенность «Пролога», как и некото-рых других произведений — либретто, автобиогра-фической прозы и др., — имеет в художественном мире Ахматовой особый характер, выявляя своеоб-разную «эстетику незавершенности». Творческий

* Изнасилование (фр.).

процесс обретает свойства потока сознания, из которого усилием творческой личности вычленились фрагменты — картины, сцены либретто, кадры кино, «листки из дневника», жанровые картинки — с тем, чтобы на новом уровне возникло новое качество художественного целого.

«Эпос» и «Театр» Ахматовой множеством явных и тайных нитей связаны со всем написанным ею и с тем, что осталось недоовоплощенным. Лирические и лиро-эпические фрагменты прозы, «пушкинские штудии», как она называла свою прозу о Пушкине, выявляют своеобразную эстетику незавершенности как своего рода установку, художественный прием, рассчитанный и на вовлечение читателя в некий процесс сотворчества. Сотни страниц записных книжек Ахматовой вводят в творческую лабораторию художника, свидетельствуют о существовании единого в своем многообразии ахматовского текста, прочитать и изучить который еще предстоит.

Ахматова знала меру и цену сделанного ею в литературе и для литературы. Называя «Поэму без героя» произведением новаторским, имела в виду и ее метрический, интонационный строй, созданную ею «ахматовскую строфу», о чем напоминала с известной долей самоиронии:

И увидел месяц лукавый,
Притаившийся у ворот,
Как свою посмертную славу
Я меняла на вечер тот.
Теперь меня позабудут,
И книги сгниют в шкафу,
Ахматовской звать не будут
Ни улицу, ни строфу.

О своеобразии созданной Ахматовой строфики «Поэмы без героя» писал в «заметках» о поэме К.И. Чуковский: «Нужно ли говорить, что наибольшую эмоциональную силу каждому из образов поэмы придает ее тревожный и страстный ритм, органически связанный с ее тревожной и страстной тематикой. Это прихотливое сочетание двух анапестических стоп то с амфибрахией, то с одностопным ямбом может называться ахматовским: насколько я знаю, такая ритмика (равно как и строфика) до сих пор была русской поэзии неведома. Вообще поэма симфонична, и каждая из трех ее частей имеет свой музыкальный рисунок, свой ритм в пределах единого метра и, казалось бы, одинакового строения строк. Здесь творческая находка Ахматовой: нельзя и представить себе эту поэму в каком-нибудь другом музыкальном звучании» *.

Особенности «ахматовской строфы» в «Поэме без героя» исследовал акад. В.М. Жирмунский, отметивший «эластичность композиционной формы «ахматовской строфы», допускающей изменение ее объема при сохранении общей структуры» **.

Одна из центральных фигур искусства Серебряного века, Ахматова развивалась в его контекстах, взаимодействуя с миром музыки, театра, живописи.

Ахматова прожила долгую жизнь в России XX века, «растерявшего своих поэтов». Смерть Блока, казнь Гумилева, уход в русское рассеяние Г. Иванова, Ходасевича и Цветаевой, гибель Есенина и Маяковского,

* Чуковский К. Читая Ахматову. На полях ее «Поэмы без героя» // М., 1964. С. 244.

** Жирмунский В. М. Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973. С. 176—177.

уничтожение Клюева, Мандельштама и многих других оголили поле русской поэзии, и ей, их современнице, было дано воссоздать в мире своей художественной реальности разорванную целостность отечественной художественной словесности с позицией утраченного эпохой христианского мирозерцания. В этом видели филологи и литераторы русского зарубежья — Б. Зайцев, В. Франк, Г. Струве, Б. Филиппов, — провиденциальность ее поэзии.

В истории русской литературы Ахматова, по словам Б. Филиппова, соединяла «два эона» — русскую классическую и новейшую литературу. Гоголь, Пушкин, Достоевский занимают особое место в мире ее художественных исканий. Осип Мандельштам, зная лишь первую половину творчества Ахматовой, провидчески говорил, что истоки ее художественного видения — в русской психологической прозе.

Ахматова восприняла опыт мировой литературы, возвращая ее современникам преображенной в своем художественном мире. Для нее не было «чужого текста» в поэзии, а был мировой культурный текст, на который ориентировали акмеисты, и который был для нее своим, как и для Пушкина, о творениях которого она говорила — «там слой на слое».

Св. Коваленко

КОММЕНТАРИИ

В третьем томе представлены поэмы «У самого моря», «Путем вся земля», «Реквием», «Поэма без героя», сохранившиеся отрывки «Из прапоэмы», «Царскосельской поэмы «Русский Трианон», «Поэмы о начале века». Впервые дается факсимильное воспроизведение первой редакции «Поэмы без героя» из коллекции Е.М. Браганцевой (Государственный литературный музей. Ф. 40. Оп. 1. Ед. хр. 2). Публикуется «Проза о поэме», которую Ахматова задумывала как книгу «Рго домо теа». В раздел «Театр» включены трагедия «Энума элиш. Пролог, или Сон во сне», фрагменты либретто из балета «Тринадцатый год» и киносценария <«О летчиках или Слепая мать»>. Воспроизводится нотография фрагментов музыки А. Лурье «Заклиная» по мотивам первой части «Поэмы без героя».

Лирические стихи Анны Ахматовой эпичны по своей природе, сюжетны, обращены к событию — что отмечалось еще в статье В.М. Жирмунского «Преодолевшие символизм» (1916). В XX в. в русской поэзии развивается особая жанровая форма поэмы — лирический эпос, структурирующими центрами которого являются повествователь, или «лирический герой», и эпоха, преломленная через судьбу поэта, его личностный опыт. Ахматова шла к свое-

му эпосу от лирики и ранних фрагментарных эпических мотивов к поэме «У самого моря» и далее через «Реквием» и «Путем вся земли» к «Поэме без героя».

Путь поиска нового художественного синтеза, воплощенного в «Поэме без героя», сопровождался попытками создания широкого лиро-эпического полотна, фрагменты которого появляются начиная с 1913 г. Эти фрагменты Ахматова называла и «Эпическими мотивами», и «Эпическими отрывками», и «Маленькими поэмами». При ее жизни не все из них были напечатаны. В наиболее трагические моменты своего бытия Ахматова не раз уничтожала архив. В конце жизни кое-что было восстановлено ею по памяти. В рабочих тетрадях приведены некоторые из восстановленных отрывков: строфа из «Прапоэмы» с указанием «1916 г.», отсылающая к несохранившейся «Петербургской поэме»; упоминается не дошедшая до нас «Ташкентская поэма».

Среди «Эпических мотивов» особое место занимают «Северные элегии», названные К.И. Чуковским «исторической живописью»^{*}.

При подготовке своей последней книги «Бег времени» — Ахматова объединила «Эпические мотивы» и «Северные элегии» в циклы. «Северные элегии» — «большие стихотворения», как о них говорила Ахматова, отличающиеся, по ее же словам, «единством», являются одновременно и самостоятельными стихотворениями, и «поэмой-циклом». — жанровой модификацией, получившей развитие в поэзии Серебряного века. «Северные элегии» помещены в т. 1 и 2 настоящего издания. Там же, в хронологическом ряду, расположены «Эпические мотивы» и фрагменты к не написанной «Ташкентской поэме».

^{*} Чуковский К. Читая Ахматову (на полях ее «Поэмы без героя»). // Москва. 1964. № 5. С. 200.

В одной из ташкентских записей 1942—1944 гг. сообщается о судьбе «Маленьких поэм»: «Осенью этого же года (речь идет о 1940 г. — С.К.) я написала еще 3 не лирические вещи, сначала хотела присоединить их к «Китежанке», написать книгу «Маленькие поэмы», но одна из них, «Поэма без героя», вырвалась, перестала быть маленькой, а главное, не терпит никакого соседства; две другие, «Россия Достоевского» и «Пятнадцатилетние руки», претерпели иную судьбу: они, по-видимому, погибли в осажденном Ленинграде, и то, что восстановила по памяти уже здесь в Ташкенте, безнадежно фрагментарно...» (БП. С. 511).

При подготовке настоящего тома изучены автографы Ахматовой, хранящиеся в государственных и частных коллекциях: Российской национальной библиотеке (СПб.), Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ), Государственном литературном музее, Институте русской литературы (Пушкинский Дом), Институте мировой литературы, Музее Ахматовой в Санкт-Петербурге «Фонтанный Дом»; коллекциях В.Г. Адмони, И. Берлина, В.Я. Виленкина, М.М. Кралина, А.В. Западова, Н.И. Харджиева, Т.Н. Цивьян.

При подготовке текстов и комментариев учтены разыскания известных издателей и исследователей творчества Ахматовой: В.М. Жирмунского, Г.П. Струве, Б.А. Филиппова, Н.А. Струве, Л.К. Чуковской, Р.Д. Тименчика, В.Н. Топорова, Т.Н. Цивьян, В. А. Черных, М.М. Кралина, М.Б. Мейлаха, А.Г. Наймана, А. Хейт, Р. Ридер. Учтены текстологические суждения В.Г. Адмони, В.Я. Виленкина, М.В. Толмачева.

Варианты строк и строф приводятся в комментариях.

В квадратных скобках даются варианты, зачеркнутые Ахматовой. Угловые скобки применяются при восстановле-

нии пропусков в тексте и в случаях, когда авторские сокращения развертываются. Авторские орфография и пунктуация сохранены в тех случаях, когда они носят принципиальный для Ахматовой характер.

Дописанная часть слов или имен заключается в угловые скобки, кроме названий месяцев, и слова «который».

В оформлении текстов использованы графические элементы из рукописей Ахматовой.

Сокращения и условные обозначения,
принятые в «Комментариях»

КНИГИ И НЕОСУЩЕСТВЛЕННЫЕ СБОРНИКИ АННЫ АХМАТОВОЙ

- | | |
|-----------------------|---|
| «Anno Domini», 1923 | — Anno Domini, Стихотворения. Кн. 3. Изд. 2-е, доп. Берлин: «Петрополис» и «Алконост», 1923. |
| «Бег времени» | — Бег времени. Стихотворения. 1909—1965. М.; Л.: Сов. писатель, 1965. |
| БО 1, БО 2 | — Сочинения: В 2 т. / Сост. и подгот. текста М.М. Кралина. М.: Библиотека «Огонек», изд. «Правда», 1990. |
| БП | — Стихотворения и поэмы / Сост., подгот. текста и примеч. В.М. Жирмунского. Изд. 2-е. Л.: Сов. писатель, 1976. Б-ка поэта. Большая сер. |
| «Нечет» (РНБ) | — Машинописные копии сборника стихотворений «Нечет. Седьмой сборник стихотворений. 1936 — 1946». |
| РТ | — Рабочие тетради А. Ахматовой |
| (РГАЛИ, ИРЛИ). | — Рукопись. |
| «Стихотворения», 1958 | — Стихотворения. М.: Гослитиздат, 1958. |
| «Стихотворения», 1961 | — Стихотворения. 1909 — 1960. М.: Гослитиздат, 1961. |

- Соч. (с указанием тома) — Сочинения: В 3 т. Т. 1 / Общая ред., вступ. ст., примеч. и библиогр. Г.П. Струве и Б.А. Филиппова; Изд. 2-е. Мюнхен: Международное литературное содружество, 1967; Т. 2 / Общая ред., вступ. ст., примеч. и библиогр. Г.А. Струве и Б.А. Филиппова; Мюнхен: Международное литературное содружество, 1968; Т. 3 / Общая ред. Г.П. Струве, Н.А. Струве, Б.А. Филиппова. Париж: «УМСА-Press», 1983.
- Соч., 1986 — Сочинения: В 2 т / Сост., подгот. текста и коммент. В.А. Черных. М.: Худож. литература, 1986. Т. 1. Изд. 1-е.
- Соч., 1990 — Сочинения: В 2 т / Сост., подгот. текста и коммент. В.А. Черных. М.: Худож. литература, 1990. Т. 2. Изд. 2-е.
- «Четки», 1923 — Четки. Стихотворения. Кн. 1. Изд. 9-е, доп. Берлин: «Петрополис» и «Алконост», 1923.

КНИГИ ДРУГИХ АВТОРОВ И СБОРНИКИ,
СОСТАВЛЕННЫЕ ДРУГИМИ АВТОРАМИ
ПЕРИОДИЧЕСКИЕ ИЗДАНИЯ
НАЗВАНИЯ ОРГАНИЗАЦИЙ

- Анненский — Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. А.В. Федорова. Изд. 3-е. Л.: Сов. писатель. ЛО, 1990. Б-ка поэта. Большая сер.
- «Артур и Анна» — Кралин М. М. Артур и Анна. Роман в письмах. Л., 1990.

- Б л о к (с указанием тома) — Б л о к А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960 — 1963.
- «Воспоминания» — Воспоминания об Анне Ахматовой / Сост. В. Я. Виленкин и В. А. Черных. Комментар. А. В. Курт и К. М. Поливанова. М.: Сов. писатель, 1991.
- «Встречи с прошлым» — Встречи с прошлым. Сборник материалов РГАЛИ. М.
- (с указанием № выпуска)
- «Десятые годы» — Анна Ахматова. Десятые годы / Сост. и примеч. Р. Д. Тименчика и К. М. Поливанова. М.: Изд-во МПИ, 1989.
- ГЛМ — Государственный литературный музей (Москва).
- Г у м и л е в — Г у м и л е в Н. С. Соч.: В 3 т. / Т. 1. Вступ. ст., сост., примеч. Н. А. Богомолова; Т. 2. Сост., подгот. текста, примеч. Р. Л. Щербакова; Т. 3. Подгот. текста и примеч. Р. Д. Тименчика. М.: Худож. литература, 1991.
- (с указанием тома)
- «Записные книжки» — Записные книжки Анны Ахматовой (1958 — 1966) / Сост. и подгот. текста К. Н. Суворовой. Вступ. ст. Э. Г. Герштейн, вв. замечки, указатели В. А. Черных. М.; Torino: Einaudi. 1996 (РГАЛИ).
- ИМЛИ — Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН.
- ИРЛИ — Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН.
- «Кабаре и театры» — Т и х в и н с к а я Л. Кабаре и театры миниатюр в России 1908 — 1917. М.: Рик «Культура», 1995.
- К н я з е в — К н я з е в В. Стихи. Посмертное издание. СПб., 1914.
- К у з м и н — К у з м и н М. Стихотворения / Вступ. ст., сост., подгот. текста и

- коммент. Н.А. Богомолова. СПб: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1996. Новая 6-ка поэта.
- Лукницкий
(с указанием тома) — Лукницкий П. Н. Асумiana. Встречи с Анной Ахматовой. Т. 1. 1924 — 25. Париж: YMCA-Press, 1991; Т. 2. 1926 — 1927. Париж; Москва: YMCA-Press — Русский путь, 1997.
- Мандельштам Н.
Воспоминания
(с указанием книги)
Мандельштам
(с указанием тома) — Мандельштам Н. Воспоминания. Кн. 1. YMCA-Press, 1985. Изд. 4-е. Кн. 2. YMCA-Press. 1987. Изд. 4-е.
- Мандельштам О. Э. Собр. соч.: В 4 т. / Сост. П. Нерлер, А. Никитаев (1—3 тт.), Ю. Фрейдин, С. Василенко (4 т.). М.: Арт-бизнес-центр, 1993 — 1997.
- Мок-Бикер — Мок-Бикер Э. «Коломбина десятых годов». Книга об Ольге Глебовой-Судейкиной. Париж; СПб.: Изд-во Гржебина. АО «Аренс». М.: «Книга», 1989.
- Найман — Найман А. Г. Рассказы о Анне Ахматовой. М.: Худож. литература, 1989.
- «Об Анне Ахматовой» — Об Анне Ахматовой. Стихи, эссе, воспоминания, письма / Сост. М.М. Кралин. Л.: Лениздат, 1990.
- «Памяти Анны Ахматовой» — Анна Ахматова. Стихи. Письма. В сб.: Памяти Анны Ахматовой. Paris: YMCA-Press, 1974.
- «После всего» — Анна Ахматова. После всего / Статья Р.Д. Тименчика. Сост., примеч. Р.Д. Тименчика и К.М. Поливанова. М.: Изд-во МПИ, 1989.
- «Поэма без героя» — Анна Ахматова. Поэма без героя / Статья Р.Д. Тименчика. Сост. и при-

РГАЛИ

меч. Р.Д. Тименчика и В.Я. Мордерер. М.: Изд-во МПИ, 1989.

— Российский государственный архив литературы и искусства.

РГБ

— Российская государственная библиотека (бывш. ГБЛ — Государственная библиотека СССР им. В.И. Ленина), М.

РНБ

— Российская национальная библиотека (бывш. Государственная публичная библиотека им. М.Е. Салтыкова-Щедрина), СПб.

«Свою меж вас еще оставив тень...»

— «Свою меж вас еще оставив тень...» / Ахматовские чтения. Вып. 3. М. Наследие, 1992.

«Узнают голос мой...»

— Анна Ахматова. «Узнают голос мой...» Стихотворения. Поэмы. Проза. Образ поэта / Сост. Н.Н. Глен, Л.А. Озеров. М.: Педагогика, 1989.

Хейт

— Хейт А. Анна Ахматова. Поэтическое странствие. Дневники, воспоминания, письма / Предисл. А. Наймана. Комментар. В.Черных. М.: Радуга, 1991.

Чуковский, 1

— Чуковский К. Дневник. 1901 — 1929 гг. М.: Сов. писатель, 1991.

Чуковский, 2

— Чуковский К. Дневник. 1930 — 1969 гг. М.: Современный писатель, 1994.

Чуковская
(с указанием тома)

— Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой. В 3 т. М.: «Согласие», 1997.

«Requiem»

— Анна Ахматова. Requiem / Ст. Р.Д. Тименчика. Сост. и примеч. Р.Д. Тименчика и К.М. Поливанова. М.: Изд-во МПИ, 1989.

П О Э М Ы

У САМОГО МОРЯ

Впервые — журн. «Аполлон». Пг. 1915. № 3. С. 25.
Печ. по отдельному изданию (Пб., «Алконост», 1921), с
восстановлением по журнальной публикации строки 235:
«Как задремала тогда — не знаю».

При подготовке поэмы к публикации в кн. «Бег времени» (была напечатана только первая часть) в текст внесены изменения: в строке 9 вместо «желтое платье» — «пестрое платье». В РТ 112 записан отрывок, который Ахматова, по-видимому, предполагала включить в текст поэмы:

и люди напрасно не трудились,
а еще я искала тот столб высокий,
что стоял когда-то у стен Херсонеса
и до которого херсониды
дотащили святого и там убили.

...
Про это все написано в святцах,
[Показать могу — сама читала]
Как мне прабабка моя сказала.

Поэма автобиографична: 15 мая 1963 г. Ахматова писала эстонскому поэту А. Ранниту: «...я последняя херсонидка, т.е. росла у стен древнего Херсонеса (т.е. с 7-ми до 13 лет проводила там каждое лето) <...> ...это в какой-то мере отразилось в моей ранней поэме «У самого моря». Там меня называли «дикая девочка» и считали чем-то сред-

ним между русалкой и щукой за необычное умение нырять и плавать» (РТ 107). В материалах к автобиографии встречается запись: «Морские предки. (Фрося?) Папина двоюродная сестра привела парусное судно, потеряв в море мужа — владельца корабля. ...Она была гречанка и водила меня в греческую церковь в Севастополе ...В моем детстве и ранней юности было много моря» (РТ 108). См. прозу: «Дикая девочка» и «Языческое детство» (т. 4).

Ближайшим литературным образцом, подсказавшим строфику поэмы, стала пушкинская «Сказка о рыбаке и рыбке». Ахматова называет еще один источник как первопричину создания поэмы: «А не было ли, — пишет она, — в «Русской мысли» 1914 <года> стихов Блока. Что-то вроде:

О... парус вдали
Идет... от вечера
Нет в сердце крови
..... стежлярус
..... на шали.
С ней уходил я в море,
С ней забывал я берег.
(Итал<ьянские> стихи).

Но я слышала:
Бухты изрезали...
Все паруса убежали в море *.

* У Блока («Венеция», 1):

С ней уходил я в море,
С ней покидал я берег,
С нею я был далеко,
С нею забыл я близких...
О, красный парус
В зеленой дали!
Черный стежлярус
На темной шали!
(Б л о к, 3. С. 102).

Это было уже в Слепневе (1914) в моей комнате...» (РТ 116).

В письме от 14 марта 1916 г. А.А. Блок писал Ахматовой: «Прочтя Вашу поэму, опять почувствовал, что стихи я все равно люблю, что они — не пустяк, и много такого — отрадного, свежего, как сама поэма... поэма настоящая, и Вы — настоящая» (Б л о к, 1. С. 459). Осенью 1965 г. Ахматова вспоминала: «Гум<илев> очень любил мою поэму и просил, чтобы я посвятила ее — ему» (РТ 116).

Отзыв о поэме как о предвестии эпического дарования Ахматовой см. в статье Н.В. Недоброво «Анна Ахматова» в журн. «Русская мысль» (1915. № 7).

7 ...у ворот Херсонеса. — С 325 г., после принятия христианства, в древней и некогда роскошной греческой колонии, известной с времен Троянской войны, возводились церкви и монастыри. Воротами Херсонеса считалась Ахти-ярская древняя гавань, в которую в 989 г. вошли суда Киевского князя Владимира, принявшего крещение в одном из херсонидских храмов и обвенчавшегося с греческой принцессой Анной. Через эти ворота (позже получившие название Владимирских) князь, готовясь к крещению Руси, вывез множество бесценной церковной утвари, а также двойные бронзовые Царские врата из коринфской меди. В 1787 г., посетив херсонидские развалины, Екатерина II утвердила герб для новой Таврической губернии, в центре которого на голубом поле — золотой восьмиконечный крест, сказав при этом: «Да знаменует он, что крещение во всей России через Херсонес произошло» (Херсонес Таврический. Исторический очерк графа Алексея Бобринского. СПб., 1905. С. 173).

Я собирала французские пули... // Осколки ржавые бомб тяжелых — т.е. пули и осколки времен Крымской войны 1853—1856 гг.

8 До самого Фиолента. — Мыс, получивший название в честь девы Артемиды, по некоторым преданиям, в честь Афродиты, считавшейся основательницей Херсонеса. В машинописи кн. «Белая стая» из архива М.Л. Лозинского на титульном листе имя Ахматовой передано как *A. Achmatidis Fiolentinae*, т.е. «Фиолентская» (Мейлах М. Неизданные стихотворения Анны Ахматовой // Ахматова А. Стихи, Переписка. Воспоминания. Иконография. Ардис, 1977. С. 73).

Сероглаз был высокий мальчик, // На полгода меня моложе. — В сюжете поэмы нашли отражение биографические мотивы. Ахматова не раз говорила, что это история ее любви с Гумилевым. Однако уже здесь проявился принцип двойничества в отношении Ахматовой к образу и прототипу. Сероглазый мальчик одновременно и Гумилев, который был на три года старше Ахматовой, и кто-то другой из адресатов ее ранней лирики.

Мускатные белые розы. — Розы — любимые цветы Н.С. Гумилева.

9 Корсунь — древнерусское название Херсонеса.

11 В нижней церкви служили молебны // О моряках, уходящих в море... — По-видимому, реминисценция из стихотворения А. Блока (1905): «Девушка пела в церковном хоре // О всех усталых в чужом краю, // О всех кораблях, ушедших в море, // О всех, забывших радость свою...» (Блок, 2. С. 79).

Девушка... // С дудочкой белой в руках прохладных. — Муза, сквозной образ поэзии Ахматовой, начиная с эпического отрывка 1913 г. «В то время я гостила на земле...».

12 ...вечером в Вербную Субботу. — Вербная — шестая неделя Великого поста (предшествующая Страстной). Смерть и отпевание «царевича» приходится на Страстную неделю перед Пасхой.

13 Плащаница (ц е р к.). — Изображение на полотне положения во гроб Спасителя. Вынос плащаницы из алтаря совершается в Великую пятницу.

13/14 Плащ Богородицы будет синим... небо, //
Как Богородицын плащ, синело... — Синий и голубой — цвета Богородицы. В Богородичные праздники священнослужители облачаются в голубые одежды.

13 ...апостолу Иоанну // **Жемчужин для слез достать мне негде...** — К Матери и апостолу Иоанну Иисус обратился с Креста: «Иисус, увидев Матерь и ученика, тут стоящего, которого любил, говорит Матери Своей: Жено! се, сын Твой. Потом говорит ученику: се, Матерь твоя! И с этого времени ученик сей взял Ее к себе» (Евангелие от Иоанна, 19. 26 — 27).

14 Константиновская батарея — одно из военных укреплений времен Крымской войны в Северной бухте, близ Севастополя.

16 «Христос воскрес из мертвых». — Слова Пасхального песнопения.

ИЗ ПРАПОЭМЫ

Впервые — БП. С. 323, публикация В.М. Жирмунского. Дата — 1916 — 1917(?). Печ. по автографу (РТ 96). В других автографах (РТ 96 и РТ 114) — че-

тыре строки; в РТ 114 — «Из большой предвоенной поэмы». Возможно, к этой поэме относятся и приведенные в сноске еще четыре строки:

Я матерью стала ребенку,
Женою тому, кто пел,
Но грозно и мрачно вдогонку
Мне ветер незримый гудел.

Оба фрагмента записаны в 1961 и 1964 гг.

В одном из списков «утраченных произведений», составленном Ахматовой в последние годы жизни, упоминается начало «Петербургской поэмы», от которой остался отрывок, сохранившийся в архиве П.Н. Лукницкого. Был подарен ему Ахматовой в 1926 г. как стихотворение, начинающееся строками: «В городе райского ключаря, // В городе мертвого царя...» Эти слова взяты Ахматовой эпиграфом к публикуемому тексту.

17 Райский ключарь — апостол Петр, ученик Иисуса, которому он сказал: «И дам тебе ключи Царства Небесного» (Евангелие от Матфея, 16. 19). В конце эпиграфа Ахматовой поставлен крестик, что обозначает отсутствующее примечание. Относится, по-видимому, и к основателю города Петру I, возможно одновременно является аллюзией, отсылающей к последнему русскому царю Николаю II Романову. См. стихотворение «Призрак» (1919).

ЦАРСКОСЕЛЬСКАЯ ПОЭМА «РУССКИЙ ТРИАНОН»

Впервые — журн. «Звезда». 1946. № 1. С. 70, под загл. «В парке» (Девяностые годы), строфы 1—3; строфы 4—6 — журн. «Ленинград». 1946. № 12. С. 13 — с под-

загол. «Воспоминания о войне 1914—1917 гг.», дата — 1923 г.; строфы 3 и 8 — БП. С. 326—327, 424. Строфы 1—5 входили в подготовленный, но неизданный сборник стихотворений Ахматовой «Нечет». На обороте машинописной страницы с текстом поэмы пометка: «Отрывок из неоконченной, пропавшей «Царскосельской поэмы «Русский Трианон» (1925—1935). В рабочих тетрадях и списках «утраченных произведений» имеются варианты загл.: «Трианон», «Русский Трианон». «Из поэмы «Русский Трианон».

Печ. по тексту сб. «Нечет» (РНБ), автографам РГАЛИ, загл. — по сб. «Нечет». Местоположение ряда строф указано в РТ 111. Отсутствующая в автографе нумерация строф 6—11 дается в угловых скобках.

В последние годы жизни Ахматова вернулась к работе над поэмой.

Дважды — в РТ 110 и 114 записана строфа, по-видимому, также относящаяся к «Русскому Трианону»:

Звенела сбруя адъютантских троек,
И гикали красавцы-ямщики,
А продавцы ... кваса, соек
Тяжелые считали пятаки.
На той платформе Лермонтов бывал
И Тютчев, что почти невероятно.

В записи, относящейся, по-видимому, к середине 1965 г., другой вариант строфы:

Звенела упряжь адъютантских троек,
И гикали красавцы-ямщики.
И продавцы позавчерашних соек
Тяжелые считали медяки.
И увозили кузминские бабы
.....
Через голубоватые ухабы.

В РТ 111 запись Ахматовой с иным порядком стрóf:

Об остатках
«Русского Трианона» (1925—1935)

Отдельные стрóфы напечатаны в сб<орнике> 1946 г.

- | | | |
|------|---|-------------------------------------|
| I | { | Как я люблю пологий склон зимы... |
| | { | ... |
| | { | Кричит ворона — кончилась мятель. |
| II | { | И рушилась твердыня Эрзерума... |
| | { | ... |
| | { | Сияет месяц — снег алмазно бел |
| III | { | Как с похорон придворные кареты |
| | { | ... |
| | { | А тезка мне и лучший друг Царицы |
| | { | В тени елизаветинских боскетов |
| IV | { | ... |
| | { | И компаньонка с Жип или Бурже, |
| | { | Прикинувшись солдаткой, выло горе |
| V | { | ... |
| | { | И не считали умерших людей |
| | { | На Белой Башне дремлет пулемет |
| VI | { | ... |
| | { | Где тень его над томом Апулея |
| | { | О знал ли он, любимец двух столетий |
| VII | { | ... |
| | { | Как помнят мать, осиротевши, дети |
| VIII | { | ... |
| | { | Служил обедню в Федровском Соборе. |

В РТ 114 после стрóфы <9>:

[И в этом месте жизнь моя текла
Почти что до последнего порога
И там плясали чьи-то отраженья]
[Но в зале том никто не танцевал].

18 Трианон — дворец королевы Марии Антуанетты, супруги Людовика XVI в королевском парке в Версале.

После свержения монархии она была казнена по решению суда — 16 октября 1793 г. В названии «Русский Трианон» — историческая параллель с Царским Селом, резиденцией семьи последнего русского императора Николая II.

1

18 Боскеты (фр.) — подстриженные кусты и деревья французских регулярных парков.

Канотье (фр.) — летняя соломенная шляпа плоской формы.

Жип — псевдоним графини де Мартель (1850—1932), французской писательницы, автора пользовавшихся известностью романов из светской жизни.

Бурже Поль (1852—1935) — французский писатель, с 1894 г. — член Французской Академии, был популярен в России 1900—1910 гг. эссе и романами. В 1901 г. в Петербурге вышло его собрание сочинений в 10 томах.

3

И рушилась твердыня Эрзерума, // Кровь заливала горло Дарданелл... — Имеются в виду победа русской армии — взятие турецкой крепости Эрзерум в январе—феврале 1916 г. — и неудачная (Галлиполийская) операция англо-французской военно-морской эскадры в феврале 1915 — январе 1916 г. по овладению Дарданелльским проливом, закончившаяся победой турок. Обе битвы были значительными событиями в Первой мировой войне.

4

19 Прикинувшись солдаткой, выло горе... — Ср. второе стихотворение из цикла «Июль 1914»: «Можжевельника запах сладкий // От горящих лесов летит. // Над

ребятами стонут солдатки, // Вдовый плач по деревне звенит... (20 июля 1914. Слепнево), а также запись в рабочей тетради: «51 год тому назад началась та война — как помню тот день (в Слепневе) — утром еще спокойные стихи, а вечером вся жизнь — вдребезги... И завывали бабы по деревне...» (РТ 114).

19 Вставал дредноут на дыбы... — *Дредноут* — английский линейный корабль, построенный в 1905—1906 гг., задумывался как последнее слово военной техники того времени, однако его мощная броня не была защищена от подводных мин, в результате чего он взорвался, перевернувшись, т.е. «встав на дыбы».

5

На Белой башне дремлет пулемет... — «Самая высокая точка Александровского парка в Царском Селе, откуда просматривалась вся окрестность; пулемет во время войны охранял царский дворец» — комментарий В.М. Жирмунского (БП. С. 505). Однако Ахматова замечает в рабочих тетрадях, обратившись к этой строке: «Узнала, что в Царском селе нет Белой башни. Вспомнила строку из «Трианона»: «На Белой башне дремлет пулемет, // Вокруг дворца — гусарские разъезды» (РТ 114).

Где тень Его над томом Апулея. — Образ Пушкина-лицеиста слит в сознании Ахматовой с Царским Селом. *Апулей* (ок.125 — ок.180) — древнеримский писатель, автор романа «Золотой осел» (см. «Читал охотно Апулея, а Цицерона не читал» — «Евгений Онегин». Гл. V, строфа 1).

<6>

О, знал ли он, любимец двух столетий, // Как страшно третьим будет встречен он. — По-видимому,

Ахматова утверждает в гении Пушкина связь с подготовившим его появление XVIII веком («Старик Державин нас заметил // И в гроб сходя, благословил»), XIX веком, в котором он жил и творил, и веком XX, поставившим Россию перед роковым выбором, когда самого поэта не раз и не только футуристы предлагали «бросить с парохода современности». См. также «Поэму о начале века: «Тот век, что сам в себя уже не верит... // И в ужасе хватается за третий...».

<7>

19 Иланг-илангом весь пропах вокзал... — Иланг-иланг французские духи из лепестков цветов тропических деревьев индо-малайского происхождения. Запаху иланг-иланга приписывалось волшебное свойство обвораживания.

Вокзал — имеется в виду вокзал в г. Павловске, с концертным и танцевальным залами. На музыкальные концерты с участием знаменитостей съезжался «весь Петербург». Выросшая в Царском Селе, Ахматова писала: «Царское Село — будни. Павловск — всегда праздник» (см. биографическую прозу «Запахи Павловского вокзала». Т. 4).

<8>

20 И Гришка сам — распутник... Горе! горе! //
Служил обедню в Федоровском соборе. — К этому двустихию имеется комментарий Ахматовой: «(Царскосельский слух 16-го г.)». Об этом слухе государыня Александра Федоровна упоминает в письме к супругу: «...люди очень злоязычны... Теперь уверяют, будто он <Распутин> получил назначение в Ф<едоровский> собор, что связано с обязанностью зажигать все лампы во всех комнатах Дворца! Понятно, что это значит, но это так идиотски глупо, что разумный человек не может не рассмеяться над этим предположением. Так отношусь к этой сплетне и я» (цит. по кн.: Бэттс Р. (Фома) Пшеница и плевелы. М., 1997. С. 52).

Гришка — Григорий Ефимович Распутин (наст. фам. Новых; 1872—1916) — поп-расстрига, из крестьян Тобольской губернии. Приобрел неограниченную власть при дворе, что порождало множество слухов и вызывало повсеместное возмущение. Убит в ночь с 17 на 18 декабря 1916 г. в результате монархического заговора при участии Ф. Юсупова, великого князя Дмитрия Павловича и В.М. Пуришкевича.

В начале века Распутин был известен как сибирский пророк. В 1905 г. ректор Петербургской духовной академии архимандрит Феофан ввел его в дом великого князя Николая Николаевича, в придворный круг, а затем и в царскую семью. Распутин предстал в роли целителя больного цесаревича и внушил царской семье безграничную веру в свое божественное призвание и роковую связь их жизнью со своей.

20 Федоровский собор. — Имеется в виду Царскосельский *Федоровский* Государев собор, считался полковой церковью собственного Его Величества конвоя и собственного Его Величества сводного пехотного полка, а также домовою церковью царской семьи, с молельней Императрицы, отделенной аркой от алтаря (В о е й к о в В. Н. С царем и без царя. М., Воениздат, 1995).

<9>

С вокзала к паркам легкие кареты, // Как с похорон торжественных, спешат... — В.М. Жирмунский сравнил картину, развернутую Ахматовой в царскосельской поэме, с ее же биографической прозой, в которой описывается Царское Село конца 1890—1900-х годах: «А иногда по этой самой Широкой <улица, где жила семья Ахматовой> от вокзала или к вокзалу проходила похоронная процессия невероятной пышности: хор (мальчики) пел ангельскими голосами, гроб не было видно из-под живой зелени и умирающих на морозе цветов <...> несли зажженные

фонари, священники кадили, маскированные лошади ступали медленно и торжественно. За гробом шли гвардейские офицеры, чем-то напоминающие брата Вронского, т.е. с пьяными открытыми лицами, и господа в цилиндрах. <...> И мне (потом, когда я вспоминала это зрелище) всегда казалось, что они были частью огромных похорон всего 19 в. Так хоронили в 90-ых годах последних младших современников П<ушки>на. Это зрелище при ослепительном снеге и ярком царскосельском солнце было великолепным, оно же, при тогдашнем желтом электрическом свете и пустой тьме, которая сочилась отовсюду, бывало страшным и даже как бы inferнальным» (БП. С. 505—506).

20 Там дамы! — в сарафанчиках одеты, // И с английским акцентом говорят... — С начала войны при дворе был особенно моден русский национальный костюм, в частности «сарафанчик». В окружении императрицы Александры Федоровны, воспитывавшейся при дворе королевы Виктории, всячески подчеркивалось уважение к Англии, союзнице России в войне.

Тезка мне и лучший друг царицы... — Имеется в виду фрейлина и ближайший друг императрицы Анна Александровна Вырубова (1884 — после 1960). Была посредницей между царской семьей и Распутиным.

<10>

Строфа помечена датой «1941» и относится к событиям первых месяцев Великой Отечественной войны 1941—1945 гг.

Царское Село... // ...как свечка, догорело... — Имеется в виду разрушение царскосельских дворцов во время наступления фашистских войск на Ленинград зимой 1941 г. и оккупации.

РЕКВИЕМ

Впервые — Мюнхен, Товарищество зарубежных писателей, 1963. Книга вышла с портретом Ахматовой работы С. Сори́на (1913 г.) и с примечанием, что печатается без ведома автора. В конце 1962 г. Ахматова передала поэму в редакцию журн. «Новый мир», где она, однако, напечатана не была. В Советском Союзе «Реквием» впервые опубликован в 1987 г. в журн. «Октябрь», № 3, публикация З.Б. Томашевской, и «Нева», № 6, публикация Л.К. Чуковской. При подготовке к изданию кн. «Бег времени» Ахматова заново просмотрела текст «Реквиема», вписала эпиграф из Джойса, заменила отдельные слова, внесла пунктуационные изменения. Однако публикация поэмы была запрещена цензурой.

Печ. по тексту рукописи кн. «Бег времени» (РГАЛИ. Ф.13. Оп. 1. Ед. хр. 84). Коммент. к стихотворениям, составившим поэму «Реквием», см. также в т. 1, где они представлялись в хронологическом порядке.

Стихотворения, составившие эту «поэму-цикл», написаны в 1935—1940 гг. До середины 1962 г. поэма не имела рукописного текста, а жила в памяти Ахматовой и нескольких наиболее близких ее друзей. История создания этого потаенного документа эпохи воссоздана по зашифрованным записям в дневнике Л.К. Чуковской.

Сохранилась запись Ахматовой: «10 марта 1938 г. Арест моего сына Льва. Начало тюремных очередей. (Requiem.) Воинова — Кресты — Пересыльная. Отправка в лагерь. 1939 — второй тур. В конце концов — 5 лет Норильска. Добровольцем на фронт. Взятие Берлина. Возвращение осенью 1945 г. <...>

6 ноября 1949 г. Обыск и арест моего сына Льва. Его немедленно увозят в Москву. Я езжу каждый месяц сначала на Лубянку, потом к Лефортовской тюрьме. Приговор 10 лет лагеря. <...> Реабилитация в 1956 г.» (РТ 114).

Ахматова жила в уверенности, что в ее комнате установлено подслушивающее устройство, и стихи из «Реквиема» обычно не произносились вслух, а записывались на клочке бумаги. Л.К. Чуковская заучивала их наизусть, и бумага сжигалась.

Шифром «Реквиема» было имя Пушкина и названия его стихов. Л.К. Чуковская вспоминала: «31 января 40. Сегодня Анна Андреевна позвонила мне с утра: «Приходите!» Она была причесана, одета, на шее ожерелье (темно-синее, почти черное).

Топится печка.

Я спросила — встала ли она рано или совсем не спала?
— Совсем не спала.

Длинный разговор о Пушкине: о Реквиеме в «Моцарте и Сальери».

Потом о пушкинских темах: Европа, во-первых, и Петербург, во-вторых.

<...> Потом наступило молчание. Мирно и уютно потрескивала печка.

Идти прямо домой у меня не было сил. Через некоторое время я обнаружила себя на Марсовом поле» (Чуковская, 1. С. 72—74).

Л.К. Чуковская сделала к этой записи примечание: «Пушкин ни при чем, это шифр. В действительности А.А. показала мне в этот день свой, на минуту записанный «Реквием», чтобы проверить, все ли я запомнила наизусть. Тогда в цикл входили следующие стихи: «Уводили тебя на расвете», «Тихо льется тихий Дон», «Показать бы тебе, на смешнице», «Семнадцать месяцев кричу», «Легкие летят недели», «Приговор», «К смерти», «Хор ангелов великий час восславил», «Узнала я, как опадают лица». <...>

Прочитала мне, кроме «Реквиема», два стихотворения «Не столицей европейской» и, по-видимому, «Это было, когда улыбался»... (Тогда второе в «Реквием» не входило;

А.А. включила его в цикл только в 1962 году. Строки: «Это было, когда улыбался // Только мертвый спокойствию рад» — я запомнила иначе: «бесчувствию рад») (там же. С. 73).

Последнее чтение полного текста «Реквиема», перед тем как поэма была перепечатана на машинке, состоялось 27 мая 1962 г. В этот день, в скверике на Ордынке, Л.К. Чуковская, по просьбе Ахматовой, прочла весь «Реквием»: «Она слушала, а я читала вслух стихи, которые столько раз твердила про себя. Она развязала узел платка, распахнула пальто. Вслушивалась в мой голос, всматривалась в деревья и машины. Молчала.

Я прочла все до единого. Я спросила, собирается ли она теперь записать их. «Не знаю», — ответила она, из чего я поняла, что и я пока еще не вправе записывать. «Кроме вас, их должны помнить еще семеро» (Чуковская, 3. С. 34).

Зарубежный читатель узнал «Реквием» раньше, чем он стал известен в России. Б.К. Зайцев, помнивший Ахматову по Петербургу, пишет: «На днях получил из Мюнхена книжечку стихотворений, 23 страницы, называется «Реквием». На обложке: Анна Ахматова. Да, та самая. Развертываю — портрет. (Рисунок Сорина, 1913 г.). Конечно, она. И как раз того времени. Худенькая дама с тонкой и довольно длинной шеей, нос с горбинкой, изящное, остроугольное лицо, челка элегантно на лбу, сзади огромное устройство волос. Говорят, она не любила этот свой портрет. Ее дело. А мне нравится, и именно такой помню ее в том самом роковом 13-м году. Но стихи написаны позже, и тогда не могли быть написаны: это уж революция (а не «Двенадцать» Блока, которые он моей жене обещал никогда больше не читать).

Эти стихи Ахматовой — поэма, собственно. (Все стихотворения связаны друг с другом. Впечатление одной цель-

ной вещи). Дошло это сюда из России и печатается «без ведома и согласия автора» — заявлено на 4-й странице, перед портретом. Издано «Товариществом Зарубежных Писателей» (списки же «рукотворные» ходят, наверное, как и Пастернака писания, по России как угодно). <...> Да, пришлось этой изящной даме из «Бродячей Собаки» испытать чашу, быть может горьчайшую, чем всем нам, в эти воистину «окаянные дни» (Бунин). <...> Я-то видел Ахматову «царскосельской веселой грешницей» и «насмешницей», но Судьба поднесла ей оцет Распятия. Можно ль было предположить тогда, в этой «Бродячей Собаке», что хрупкая эта и тоненькая женщина издаст такой вопль — женский, материнский, вопль не только о себе, но и обо всех страждущих — женах, матерях, невестах, вообще обо всех распинаемых?

Хотела бы всех поименно назвать,
Да отняли список и негде узнать.
Для них соткала я широкий покров
Из бедных, у них же подслушанных слов.

В том-то и величие этих 23 страничек, что «о всех», не только о себе.

Опять и опять смотрю на полупрофиль Соринской остроугольной дамы 1913 года. Откуда взялась мужская сила стиха, простота его, гром слов будто и обычных, без всякой ужимки, но гудящих колокольным похоронным звоном, разящих человеческое сердце и вызывающих восхищение художническое?

Воистину «томов премногих тяжелей...» <...> (Русская мысль. Париж. 1964. 7 января). См. в кн.: Зайцев Б. Дни. М.; Париж. УМСА-Press. Русский путь. 1995. С. 350—352.

Ахматова интересовалась отношением к «Реквиему» русской эмиграции, о чем свидетельствуют ее беседы с Никитой Струве и Георгием Адамовичем в Париже, где она провела три дня проездом из Англии, летом 1965 г.

Название поэмы восходит к первой строке латинского текста «REQUIEM» — «Вечный покой...» *Реквием* — католическая заупокойная служба, пяти- или семичастное музыкальное произведение для солистов, хора, органа или оркестра.

21 «*Ты не можешь оставить свою мать сиротой.*» — Из романа Дж. Джойса «Улисс» (1922).

Нет, и не под чуждым небосводом... — последняя строфа стихотворения Ахматовой (1961):

Так не зря мы вместе бедовали,
Даже без надежды раз вздохнуть.
Присягнули — проголосовали
И спокойно продолжали путь.

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

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

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

В страшные годы ежовщины... — 1936—1938, в течение которых НКВД возглавлял Н. И. Ежов.

ПОСВЯЩЕНИЕ

22 «*Каторжные норы*» — строки из стихотворения Пушкина «Во глубине сибирских руд...» (1827): «Как в ваши каторжные норы // Доходит мой свободный глас...»

ВСТУПЛЕНИЕ.

23 *И под шинами черных марусь...* — Черная маруся — то же, что Черный ворон, машина для перевозки арестованных (от англ. Black Maria).

I

«Уводили тебя на рассвете...» — обращено к Н.Н. Пунину. О.Э. Мандельштам, которому Ахматова прочла это стихотворение, воспринял его как обращенное к себе.

Буду я, как стрелецкие женки... // Под Кремлевскими башнями выть. — По-видимому, образ навеян картиной В.И. Сурикова «Утро стрелецкой казни» (1881). После подавления стрелецкого бунта Петром I в 1698 г. было казнено 1200 стрельцов, подвергнутых перед этим допросам и пыткам. Б. Кац сопоставляет эти строки со сценой из оперы М.П. Мусоргского «Хованщина», которую высоко ценила Ахматова: «Истощный хор стрелецких жен в сцене приготовления к казни стрельцов на Красной площади — замечательное воплощение Мусоргским простонародного «бабьего воя» — отозвался, на наш взгляд, в строках «Реквиема» <...>» (Кац Б., Тименчик Р. Анна Ахматова и музыка. Л., 1989. С. 145—146).

II

24 *Муж в могиле, сын в тюрьме...* — первый муж Ахматовой Н.С. Гумилев арестован 3 августа 1921 г. по сфабрикованному делу «Заговор Таганцева», 25 августа расстрелян.

V

25 *И скорой гибелью грозит // Огромная звезда.* — Ср. в «Поэме без героя»: «И такая звезда глядела // В мой еще не брошенный дом...».

Вариант строки 9: «И только пыльные цветы».

VIII

26 ...верх шапки голубой // И бледного от страха управдома. — Сотрудники ГПУ (НКВД) носили фуражки и петлицы голубого цвета. «Некто в голубой фуражке» — один из главных персонажей на судилище в трагедии «Энума элиш». При арестах в 30-е годы непременно присутствовал управдом.

27 Струится Енисей, // Звезда полярная сияет... (вариант: «Клубится Енисей»). — Переключка со стихотворением О. Мандельштама «За гремящую доблесть грядущих веков...» (1931, 1935):

За гремящую доблесть грядущих веков,
За высокое племя людей, —
Я лишился и чаши на пире отцов,
И веселья, и чести своей.

Мне на плечи кидается век-волкодав,
Но не волк я по крови своей:
Запихай меня лучше, как шапку, в рукав
Жаркой шубы сибирских степей...

Чтоб не видеть ни труса, ни хлпкой грязицы,
Ни кровавых костей в колесе;
Чтоб сияли всю ночь голубые песцы
Мне в своей первобытной красе.

Уведи меня в ночь, где течет Енисей
И сосна до звезды достает,
Потому что не волк я по крови своей
И меня только равный убьет.

(М а н д е л ь ш т а м, 3. С. 46).

X

28 «Не рыдай Мене, Мати, во гробе зрящи». — См. запись в РТ 114: «Ирмос 9-ой п<есни> канона. В вел<икую> суб<боту>. Не рыдай Мене, Мати, зрящи во гробе, его же во чреве без семени зачала еси сына: восстану бо и прославлюся и вознесу со славою непрестанно яко Бог, верою и любовью тя величающая».

ЭПИЛОГ

2

29 Вариант строк 15—16:

Пусть также оне поминают меня
В канун моего поминального дня.

Строка 29 читалась Ахматовой: «Забыть, как постылая хлюпала дверь».

К «Реквиему» примыкает ряд стихотворений из цикла «Черепки», написанных Ахматовой одновременно с «Реквиемом», после ареста Л.Н. Гумилева в ноябре 1938 г.

Л.К. Чуковская вспоминает, что в 1962 г., готовя рукопись «Реквиема» к публикации, Ахматова раздумывала о включении в него некоторых новых стихотворений. См. строфы из «Черепков», явно перекликающиеся с «Реквиемом».

ПУТЕМ ВСЕЯ ЗЕМЛИ

Впервые — в кн. «Бег времени». С. 283—284 (полный текст). Отрывки появлялись в печати с 1940 по 1964 г. (в сб. «Из шести книг», «Стихотворения» 1946 и 1961 г., журналах и альманахах). Печ. по тексту авторизованной машинописи 1964 г. (РГАЛИ. Ф. 13. Оп. 1. Ед. хр. 84), восстанавливающему строки, изъятые или измененные в кн. «Бег времени» из-за вмешательства цензуры.

Первоначальные названия поэмы: «Ночные видения» и «Китежанка».

По свидетельству Л.К. Чуковской, Ахматова впервые прочла ей поэму 11 мая 1940 г. Ахматова говорила, что это одно из наиболее сложных ее произведений, написанных сразу вслед за «Реквиемом». Она называла «Реквием» и поэму «Путем всея земли» «большой панихидой по самой себе» (РТ 108).

В.М. Жирмунский связывает с этой «Маленькой поэмой» решительный перелом в творчестве Ахматовой. «Как и стихотворения «Когда погребают эпоху...» и «Лондонцам», она относится к началу второй мировой войны и порождена ощущением надвигающегося исторического кризиса, отражающегося в кризисе сознания самого автора. <...> В ночных видениях лирической героини — «китежанки», с которой отождествляет себя поэтесса, — возникают, как кошмары, детские воспоминания англо-бурской и русско-японской войны (Цусима, героическая гибель «Варяга» и «Корейца» в неравном бою против японского флота). Воспоминания о Цусиме всегда оставались для Ахматовой знаменательной вехой ее исторического сознания. <...> Различные временные планы сталкиваются: с потрясающими событиями отдаленного прошлого в сознании героини перекрещивается другая историческая плоскость — страшная картина гибели «старой Европы» в первую мировую войну:

Окопы, окопы,
Заблудишься тут!
От старой Европы
Остался лоскут,
Где в облаке дыма
Горят города...

Картина эта в пророческом видении проецируется в новую мировую войну, в план современных событий, связанных для героини с другими кошмарами — ее личной человеческой трагедии и ее ночных скитаний как свидетельницы и «плакальщицы» этих событий (мотив Музы, Крыма, ночная «Гофманиана»). Свою героиню Ахматова называет «китежанкой», вероятно, с мыслью о деде Февронии — героине средневековой русской легенды и оперы Н.А. Римского-Корсакова «Сказание о граде Китеже», — единственной оставшейся в живых из жителей древнего города Китежа, в дни нашествия татар чудесным образом

погрузившегося в воды озера Светлый Яр. С китежанкой Февронией Ахматова в том же смысле отождествила себя и свою судьбу и в не изданном при жизни стихотворении, написанном в том же марте 1940 г. («Уложила сыночка кудрявого...»)» (Ж и р м у н с к и й В. М. Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973. С. 136—138).

Заглавие восходит к Ветхому завету: «Вот, я ныне отхожу в путь всей земли. А вы знаете всем сердцем вашим и всею душою вашею, что не осталось тщетным ни одно слово из всех добрых слов, которые говорил о вас Господь, Бог ваш; все сбылось для вас, ни одно слово не осталось неисполнившимся» (Библия. Кн. Иисуса Навина, 23. 14).

Эпиграф соединяет слова из Поучения Владимира Мономаха: «Сидя на санях, помыслил я в душе своей и воздал хвалу Богу, который меня до сих дней грешного сохранил», и приведенной выше цитатой из Библии в заглавии: «Вот, я отхожу в путь всей земли, ты же будь тверд и будь мужествен» (Третья книга Царств, 2. 2).

В авторизованной машинописи (РГАЛИ. Ф. 13. Оп. 1. Ед. хр. 66. Из коллекции Ф.Г. Раневской) — помета: «Это мне от А.А. 12 июня 42». В этом источнике текста, а также в рукописях книг «Нечет» и «Бег времени» присутствует и второй эпиграф, предпосланный также к одному из фрагментов балетного либретто по «Поэме без героя»: «И Ангел поклялся Живущим, что времени больше не будет», — что является вольной цитатой из Апокалипсиса: «И Ангел, которого я видел стоящим на море и на земле, поднял руку свою к небу. И поклялся Живущим во веки веков, который сотворил небо и все, что на нем, землю и все, что на ней, и море и все, что на нем, что времени уже не будет (Откровение святого Иоанна Богослова, 10. 5—6).

В БО 1, С. 232 тексту поэмы предпослан прозаический отрывок «Из письма к ^{xxx}. (Вместо предисловия)». В БП В.М. Жирмунский публиковал его в комментариях (С. 511).

31 По январям и июлям... — Вехи исторической памяти поколения Ахматовой: расстрел мирной демонстрации на Дворцовой площади в Петербурге 9 января 1905 г. и, по-видимому, июль 1914 г. (19 июля Германия объявила войну России).

Меня, китежанку, // Позвали домой (вариант: «Меня спозаранку позвали домой» — РГАЛИ). — *Китежанкой* Ахматову называл Н.А. Клюев. В его поэзии таинственный град Китеж как высшая духовная ценность противостоит миру уходящей России. Ахматова вспоминала (РТ 110): «...в 1912 году Н. Клюев появился на нашем горизонте. Уехав, он прислал мне четыре стихотворения. Три из них я забыла совершенно, четвертое помню наизусть:

ГУМИЛЕВОЙ

Мне сказали, что ты умерла
Заодно с золотым листопадом
И теперь, лучезарно-светла,
Правишь горним неведомым градом....».

У давних пожарищ // Обутленный склад.... — Память о Царском Селе. Ср.: «Здесь не древние клады, // А дощатый забор, // Интендантские склады // И извозчиный двор» (Царскосельская ода. 1961).

Как пышно и знойно // Тот остров возник!.. — Строки связаны со стихотворением «Сон» (1915):

А сторож у красных ворот
Окликнул тебя: «Куда!»
Хрустел и ломался лед,
Под ногами чернела вода.
«Это озеро, — думал ты, —
На озере есть островок...»

Позже этот «Царскосельский образ» возникает в «Поэме без героя»: «Там за островом, там за Садом...»

31 И воин спокойно // Отводит штык. — В одном из вариантов: «И призрак спокойно // Отводит штык».

32 O, salve, Regina! // Пылает закат. — О, здравствуй, Царица! (л а т.) — католический гимн, обращенный к небесной царице Деве Марии. На слова этого гимна в 1915 г. Артур Лурье написал музыку для голоса с фортепиано (Т и м е н ч и к Р., К а ц. Б. Анна Ахматова и музыка. М., 1989. С. 147).

Существует другой вариант строки «O Salve Regina!», дающий закату не звуковую, а цветовую характеристику: «Из аквамарина».

2

От старой Европы // Остался лоскут... — Имеется в виду передел Европы после Первой мировой войны.

И вот уже Крыма // Темнеет гряда. — Воспоминания о детских и юношеских годах, когда семья Горенко подолгу жила в Крыму. Строки эти в авторизованной машинописи из коллекции Ф.Г. Раневской (РГАЛИ) имеют авторское примечание: «Было: И карлика Мимэ // Торчит борода. Мимэ — персонаж древнегерманского эпоса о Нибелунгах, предатель, убитый Зигфридом. По-видимому, Мимэ возник как воспоминание об опере Р. Вагнера «Зигфрид» (тетралогия Вагнера «Кольцо Нибелунгов» ставилась в Мариинском театре в 1907—1910 гг.). Одновременно отголосок слухов о предательстве в военном ведомстве России, порожденных неудачами на фронте.

33 И вот уже славы // Высокий порог... — Широкая известность сопутствовала Ахматовой после выхода в марте 1914 г. второго сборника ее стихов «Четки».

33 Но снова споткнешься // О крепкий алмаз... (варианты: «чистый алмаз», «твердый алмаз»). — *Крепкий алмаз*, т.е. Слово Божие, камень для духовного дома: «камень краеугольный, избранный, драгоценный, и верующий в Него не постыдится... Камень преткновения и камень соблазна, о который они претыкаются, не покоряясь слову, на что они и оставлены» (Евангелие. Первое соборное послание святого апостола Петра. 2. 4—8).

Хулима, хвалима... — Автореминисценции и более поздняя автоцитата: «Не хулил меня, не славил» (1915); «От других мне хвала — что зола, // От тебя и хула — похвала» (1931); «Хулимые, хвалимые! // Ваш голос прост и дик» (1960).

3

Пусть Гофман со мною // Дойдет до угла... — Гофман Эрнст Теодор Амадей (1776—1822) — немецкий писатель-романтик, оказавший влияние на русскую литературу XIX — XX вв. См. в «Поэме без героя»: «Ты полную Гофманиану // Разглашать я по свету не стану...»

Ведь это не шутки, // Что двадцать пять лет // Мне видится жуткий // Один силуэт. — См. также: «И солнца бледный, тусклый лик — // Лишь круглое окно; // Я тайно знаю, чей двойник // Приник к нему давно...», «Склонился тусклый мертвый лик...» (1911, «Сад»). Ср. с сонетом А. Анненского «Черный силуэт» из «Трилистника обреченности»:

Хочу ль понять, тоскою пожираем,
Тот мир, тот миг с его миражным раем...
Уж мига нет — лишь мертвый брезжит свет...
И сад заглох... и дверь туда забита...
И снег идет... и черный силуэт
Захолодел на зеркале гранита.
(А н н е н с к и й. С. 98).

После строки «Один силуэт» в варианте РГАЛИ —
вычеркнутая строфа:

В какой бы кровати
И где б не спала
Из страшных объятий
Вставала бела.

4

34 Столицей распятой... — Ахматова относила этот образ к послеблокадному Ленинграду. Однако очевиден возврат и к ежовскому, предвоенному времени. В подцензурных изданиях вариант: «За новой утротой».

5

35 «Цусима!» — морское сражение в Корейском проливе у островов Цусима 14—15 мая (27—28 мая) 1905 г., завершившееся разгромом 2-й российской Тихоокеанской эскадры.

«Варяг» и «Кореец» // Пошли на восток... — Крейсер «Варяг» и канонерская лодка «Кореец» погибли в неравном бою с окружившими их японскими военными судами 27 января (9 февраля) 1904 г., в начале русско-японской войны. В РТ 111 записаны четыре строки, возможно относящиеся к этой строфе:

И в мраке ненастном
Стал Век на порог,
Впервые опасным
[Стал] Был желтый восток.

Там ласточкой реет // Старая боль... (вариант: «Там ласточек...») — Ср. в поэме «У самого моря»: «Ласточка, ласточка, как мне больно!»

35 Форт Шаброль — южно-африканский форт, героически оборонялся бурами в годы англо-бурской войны 1899—1902 гг. Буры — потомки голландских, французских и немецких колонистов Южной Африки. Жители республик Оранжевого свободного государства и Трансвааля, в результате англо-бурской войны ставших английской колонией (1902). Борьба буров против британской агрессии нашла отклик в широких кругах российского общества. В те годы большую популярность получила песня «Трансвааль, Трансвааль, страна моя, ты вся горишь в огне...», ставшая народной. В.М. Жирмунский обратил внимание, что «Форт Шаброль» в поэме имеет и другой смысл, связанный с «делом Дрейфуса», французского офицера, по происхождению еврея, несправедливо осужденного ... по обвинению в шпионаже в пользу немцев. Борьба за реабилитацию Дрейфуса развернулась во Франции и во всей Европе. «В доме на улице Шаброль в Париже собирались противники Дрейфуса, члены реакционной антисемитской лиги, в том числе группа офицеров, виновников осуждения Дрейфуса, которые бурно протестовали против пересмотра дела. Насмешливое прозвище «форт» дом этот получил после того, как осенью 1899 г. в нем заперлись главари лиги, в течение 35 дней с оружием в руках сопротивлявшиеся попыткам полиции арестовать виновных» (БП. С. 512).

6

Белая схи́ма. — По аналогии с монашеским чином, высшей степенью которого является Великая схи́ма, предполагающая строгий аскетизм. В контексте строфы соотносится с образом Великой Зимы; зд.: символом смерти, олицетворяемой в фольклоре славянских народов как черным, так и белым цветом. Образ смерти-зимы — сквозной в поэзии Ахматовой: см. «На землю саван тягостный возложен...» (Первое возвращение, 1910), «Я гощу у смерти

белой...» («Как невеста получаю...», 1915), «А как музыка зазвучала, // Я очнулась — кругом зима; // Стало ясно, что у причала // Государыня-смерть сама» (1965).

35 Легкие сани — возвращают к эпиграфу. Зд.: ритуальная повозка древних русичей, принадлежность похоронного, а иногда и свадебного обрядов.

36 Ни брат, ни соседка, // Ни первый жених... — Ср. в стихотворении: «Соседка из жалости — два квартала, // Старухи, как водится, — до ворот, // А тот, чью руку я держала, // До самой ямы со мной пойдет» (1940).

ПОЭМА О НАЧАЛЕ ВЕКА

Впервые — БО 2. С. 89, под загл. <Из погибшей поэмы>. Фрагмент «А тот, кого Учителем считаю...», датированный 16 января 1945 г., впервые как самостоятельное стихотворение — Звезда. 1946. № 2. С. 72, без строки 6 (позже включен Ахматовой в цикл «Венок мертвым»). Печ. по автографам (РНБ, РГАЛИ).

Начало работы над поэмой Ахматова относит к 1944 г., по замыслу она близка, по-видимому, к утраченной поэме о Петербурге и «Русскому Трианону», являясь еще одним поэтическим воспоминанием. Последний раз Ахматова обратилась к поэме в начале октября 1964 г. (см. РТ 111).

Загл. в сб. «Нечет» — «Отрывок из одной сожженной поэмы» (РНБ); в РТ 114 (РГАЛИ) — «Из погибшей поэмы». Загл. «Поэма о начале века» — по одному из поздних списков утраченных произведений (РНБ).

<1>

37 Гагский голубь реял над Вселенной... — В 1907 г. в Гааге по инициативе России была созвана вторая конференция при участии сорока четырех стран по уре-

гулированию военных конфликтов мирным путем и гуманизации войны. Голубь — библейский образ птицы, возвестившей об окончании всемирного потопа: «Ной выпустил от себя голубя, чтобы видеть, сошла ли вода с лица земли <...> Голубь возвратился к нему в вечернее время, и вот, свежий масличный лист во рту у него, и Ной узнал, что вода сошла с земли (Бытие, 8. 11).

<3>

37 И женщина с зеркальными глазами // Подростка-нищенки... — В РТ 110 вариант: «Девчонки-нищенки».

Властительница сцены // И королева русского модерна. — Комиссаржевская Вера Федоровна (1864—1910) — исполнительница ролей Нины Заречной («Чайка» А.П. Чехова), Ларисы («Бесприданница» А.Н. Островского) в петербургском Александринском театре. В 1904 г. основала свой театр, где одно время работала с Мейерхольдом. Ее стихийный талант не укладывался в «систему», покоряя искренностью и сценическим мастерством. С успехом выступила в спектаклях «Гедда Габлер» Г. Ибсена (премьера 10 ноября 1906 г.) и «Сестра Беатриса» М. Метерлинка (премьера — 22 ноября 1906 г.). Комиссаржевская являла одну из знаковых фигур Серебряного века, была необыкновенно популярна в среде сторонников нового театра, оказала влияние на становление духовного мира молодежи. Ее неожиданную смерть во время гастролей в Ташкенте восприняли как невосполнимую утрату. А. Блок писал: «Мы — символисты — долгие годы жили, думали, мучились в тишине, совершенно одинокие, будто ждали. Да, конечно, ждали. И вот, в предреволюционный год, открылись перед нами высокие двери, поднялись тяжелые бархатные занавесы — и в дверях — на фоне белого театраль-

го зала — появилась еще смутная, еще в сумраке, неотчетливо (так неотчетливо, как появляются именно живые) эта маленькая фигура со страстью ожидания и надежды в синих глазах, с весенней дрожью в голосе, вся изображающая один порыв, одно устремление куда-то, за какие-то синие, синие пределы человеческой здешней жизни. Мы и не знали тогда, кто перед нами, нас ослепили окружающие огни, задушили цветы, оглушила торжественная музыка этой большой и всегда певучей души. Конечно, все мы были влюблены в Веру Федоровну Комиссаржевскую, сами о том не ведая, и были влюблены не только в нее, но в то, что светилось за ее беспокойными плечами, в то, к чему звали ее бессонные глаза и всегда волнующий голос.... Она была — вся мятеж, и вся весна, как Гильда, и право, ей точно было пятнадцать лет. Она была моложе, о, насколько моложе многих из нас (Б л о к, 5. С. 415—416).

<4>

38 Карузо, Титта Руффо и Шаляпин. — Всемирно известные оперные певцы. Особенно любимый в России итальянский тенор Энрико Карузо (1873—1921) гастролировал в России в 1908, 1909 гг. Титта Руффо (наст. фам. Кафьеро; 1877—1953) — итальянский баритон, приезжал в Россию в 1905 г. Федор Иванович Шаляпин (1873—1938) и его исполнительская деятельность воспринимались как символ эпохи, проявление национального гения.

<5>

Тот век, что сам в себя уже не верит... — По-видимому как олицетворение эпохи, наступившей после 1914 г., «не календарного двадцатого века».

35 *«Новь», «Воскресенье», «Рудин» и «Нана»*. — Романы И.С. Тургенева *«Новь»* (1877), *«Рудин»* (1856), Л.Н. Толстого *«Воскресение»* (1889—1899), Э. Золя *«Нана»* (1880, в том же году переведен на русский язык).

<7>

А тот, кого Учителем считаю... — Ахматова не раз возвращалась к мысли о воздействии поэзии И. Анненского на Н. Гумилева, О. Мандельштама, В. Маяковского, Б. Пастернака. О себе она писала, что «стала что-то понимать в поэзии» после того, как прочла в 1910 г. в Брюлловском зале Русского музея корректуру первого сборника стихов Анненского *«Кипарисовый ларец»*, вышедшего уже после смерти автора. Знала Анненского по Царскому Селу как директора и преподавателя древних языков в гимназии, где учился Н. Гумилев. Внезапную смерть Анненского на пороге Павловского вокзала во многом объясняла обстоятельствами его последнего года жизни и издательскими интригами, воспринятыми как оскорбления. Собирала материалы для статьи *«Трагедия Анненского»*.

8 августа 1940 г. Л. К. Чуковская записала со слов Ахматовой: «... Брюсов отверг его стихи в «Весах», а Маковский решил напечатать в № 1 «Аполлона»; он очень хвалил эти стихи и вообще выдвигал Анненского в противовес символистам. Анненский всей этой игры не понимал, но был счастлив... А тут Макс и Васильева сочинили Черубину де Габриак, она начала писать Маковскому надушенные письма, представляясь испанкой и пр. Маковский взял да и напечатал в № 1 вместо Анненского — Черубину...»

— Анненский был ошеломлен и несчастен, — рассказывала Анна Андреевна. — Я видела потом его письмо к Маковскому; там есть такая строка: «Лучше об этом не думать». И одно его страшное стихотворение о тоске поме-

чено тем же месяцем... И через несколько дней он упал и умер на Царскосельском вокзале... (Ч у к о в с к а я, 1. С. 176). См. также работу В. Глоцера «Елис. Васильева...» (Новый мир. 1988. № 12).

ПОЭМА БЕЗ ГЕРОЯ

При жизни А. Ахматовой полностью в СССР не публиковалась. Фрагменты печатались: Отрывок («Так под кровлей Фонтанного дома...») // Ленинград. 1944. № 10/11. С. 8; Тысяча девятьсот тринадцатый («Все равно подходит расплата...») // Ленинградский альманах. Л., 1945. С. 211; Петроград, 1916 («Сучья в иссиня-белом снеге...») // Литературная Москва. Сб. 1. М., 1956. С. 537; Отрывки из поэмы. 1. «А вокруг старый город Питер...» 2. «Так под кровлей Фонтанного дома...» // Антология русской советской поэзии. М., 1957. Т. 1; Эпилог. Отрывок. Сокращенный вариант // Стихотворения, 1958. С. 90; Из поэмы «Триптих». Посвящение («Не диктуй мне, сама я слышу...»). — Петербург в тысяча девятьсот тринадцатом году («Были святки кострами согреты...»). — Лирическое отступление («А сейчас бы домой скорее...») // Москва. 1959. № 7. С. 143; 1913 год (Три фрагмента из поэмы) // Стихотворения. 1961. С. 236; Лирическое отступление в цикле «Шиповник цветет» // Т а м ж е. С. 270. К поэме («Мой редактор был недоволен...») // День поэзии. М., 1962; Тысяча девятьсот тринадцатый год (Петербургская повесть). Глава первая («Я зажгла заветные свечи...») // День поэзии. Л., 1962. С. 26; Поэма без героя. Триптих. 1940—1962 // День поэзии. М., 1963. С. 84—91; Отрывок («Чтоб посланец давнего века...») // День поэзии. М., 1964. С. 62; Петербург в 1913 году («За заставой воеет шарманка...») // Новый мир. 1965. № 1. С. 89; Девять-

сот тринадцатый год. Петербургская повесть // «Бег времени». С. 309—335.

Полный список одного из текстов поэмы — альм. «Воздушные пути». Нью-Йорк, 1960. № 1. С. 5—42; другая редакция — «Воздушные пути». 1961. № 2. С. 111—152; более поздние публикации: Соч., 2. С. 95—133; Избранное. М., 1974; БП. С. 352—380 и 431—442.

Публикуя поэму (по-видимому, по списку 1955—1956 гг.), издатель «Воздушных путей» Р.Н. Гринберг предупреждает: «Поэтический Триптих Анны Андреевны Ахматовой «Поэма без героя» — редкое произведение большой формы в творчестве одного из первых поэтов России. Печатается здесь без ведома автора». Публикация во втором выпуске этого же альманаха более позднего списка поэмы (1959 — начало 1960 гг.) сопровождается ее статьей Б.А. Филиппова (С. 153—165). Там же впервые воспроизведена нотография отрывков музыки Артура Лурье «Заклинания» к первой части поэмы (С. 153—185).

В своем последнем прижизненном собрании стихотворений «Бег времени» Ахматова надеялась увидеть полный текст поэмы. Однако в книгу вошла лишь ее первая часть: «Девятьсот тринадцатый год. Петербургская повесть» (С. 309—335).

В разговоре с Г.П. Струве в 1965 г. Ахматова сказала, «что ей предложили напечатать вторую и третью часть «Поэмы без героя» в «Беге времени» с купюрами, но она отказалась и дала только первую часть» (Соч., 2. С. 363).

Ахматова работала над поэмой около четверти века (конец 1940 — 1965 гг.). В течение этих лет она не только дарила друзьям новые списки, называя так авторизованные машинописные копии, но вносила изменения и поправки в экземпляры, ранее переданные близким друзьям (такие

списки, с разновременными дополнениями и изменениями, хранились в коллекциях Н.И. Харджиева, В.Н. Орлова, Г.В. Глекина, Л.Я. Рыбаковой, В.П. Михайлова, М.Л. Лозинского, Л.К. Чуковской, Ф.Г. Раневской, Л.Д. Большинцовой, В.Я. Виленкина и др.).

В коллекциях В.Н. Орлова, В.Я. Виленкина, Л.К. Чуковской, и, по-видимому, в некоторых других коллекциях имелись разные редакции поэмы. У В.Я. Виленкина их было четыре, у В.Н. Орлова — две. Процесс их выявления и учета до сих пор не завершен. В государственных архивах и частных собраниях, в России и за ее пределами хранятся многие десятки авторизованных и неавторизованных машинописных копий и списков, как у знакомых Ахматовой, так и у не известных ей лиц.

Начиная с 1956 г., Ахматова не раз заверяла, устно и письменно, что данный текст «окончательный» и дополнениям, а также «переработке» не подлежит. Затем она снова возвращалась к своей неопубликованной поэме, внося новые изменения, вписывая новые строфы, перерабатывая уже существующие, меняя их местоположение в тексте. Одни из них уходили в раздел сопровождавших поэму авторских примечаний, другие, напротив, перемещались в текст или окончательно из него уходили, именуясь в посмертных изданиях — «не вошедшими в поэму».

Лишь в 1963 г. Ахматова вписала в «рабочий экземпляр» поэмы строфы, ранее обозначаемые в тексте отточиями с объяснением в авторских примечаниях: «Пропущенные строфы — подражание Пушкину. См. «Об Евгении Онегине»: «Смирненно сознаюсь также, что в Дон Жуане есть две выпущенные строфы», писал Пушкин». Свои пропущенные строфы она, по словам В.Я. Виленкина, называла «крамольными». Этот ее «рабочий экземпляр» представляет собой полный текст поэмы, в том виде, каким его на тот момент желала видеть Ахматова. В некоторых частных кол-

лекциях сохранились автографы этих «крамольных» строф, на отдельных листах, с обозначением их возможного местоположения в произведении. Некоторые из них впервые были опубликованы в журн. «Горизонт». 1988. № 4. С. 54 — 55, где Л. К. Чуковской факсимильно воспроизведены страницы машинописи с заполненными позже рукой Ахматовой «пустотами».

Авторские тексты поэмы иногда записывались в альбом (например, автограф Ахматовой, подаренный ею в Ташкенте Е.М. Браганцевой), чаще — это пронумерованные машинописные страницы. Первый лист оформлялся как обложка книги, с указанием автора, заглавия произведения, места и года создания. В некоторых экземплярах (из известных нам — списки В.Я. Виленкина и Н.И. Харджиева) на фронтисписе — портреты Ахматовой работы А.Г. Тышлера и Н.И. Коган. Завершающий машинописный авторизованный текст лист представляет собой как бы страницу «обложки», на обороте которой иногда указаны годы, когда велась работа, и сделана помета: «Текст поэмы окончательный — ни добавлений, ни сокращений не предвидится». Перед текстами первой, второй и третьей редакций «Поэмы без героя» воспроизведены самодельные машинописные «обложки», выполненные Ахматовой к этим своим неосуществленным изданиям. Они помечены датами работы над поэмой и, как это делается в книгах, выходными данными. В некоторых списках (РНБ, РГАЛИ) авторская помета: «Тираж 1 экземпляр».

Число выявленных автографов «Поэмы без героя» крайне ограничено и относится, насколько нам известно, лишь к первой ее редакции (ГЛМ, РГАЛИ, собрание Л.К. Чуковской). Возможно, недоступными для нас остались автографы из некоторых других коллекций.

Сличение текстов поэмы, которыми мы располагали, позволило определить четыре ее редакции:

- 1 — 1943, Ташкент;
- 2 — 1946, Ленинград;
- 3 — 1956, Ленинград — Москва;
- 4 — 1963, Ленинград — Москва.

Дата редакции одновременно фиксирует завершение определенного этапа работы и начала нового, т.е.: от 1940 к 1943 г.; от 1943 к 1946 г.; от 1946 к 1956 г.; от 1956 к 1963 г.; от 1963 к 1965 г.

Кроме указанных четырех редакций впервые факсимильно воспроизводится ранее не публиковавшаяся редакция «Поэмы без героя» (1940—1943) из коллекции Е.М. Браганцевой.

Завершенность «Поэмы без героя» определяется не последними по времени изменениями и дополнениями, а полнотой авторского волеизъявления, свободного от вмешательства цензуры. Последняя запись Ахматовой об обращении к тексту поэмы датирована 19 апреля 1965 г., но работа продолжалась до поздней осени. Однако нет оснований относить «Поэму без героя» к незавершенным произведениям, хотя принцип незавершенности, или «открытости», использовался автором как особый художественный прием и в самой поэме, и в других произведениях. В последние годы жизни Ахматова работала над театрализованной редакцией поэмы, которая не была завершена.

Тексты указанных редакций поэмы представлены в томе в порядке хронологии. В комментариях к каждой из редакций приводятся некоторые варианты строф и строк, возникшие в ходе работы над данной редакцией и отразившие формирование строфы, получившей название «ахматовской».

Настоящее издание не предусматривает публикации полного свода вариантов «Поэмы без героя». Изучение и систематизация источников текста в их многовариантности еще предстоит. Большая работа в этом направлении проведена зарубежными исследователями: Э. фон Эрдманн-

Пандзич и К. Риччио. В настоящее время над сводом вариантов работают Н. И. Крайнева (С.-Петербург, РНБ) и В.А. Черных (Москва).

В публикуемых текстах сохраняется орфография и пунктуация Ахматовой в соответствии с автографами.

Графика строф, изменяющаяся от редакции к редакции по мере формирования «ахматовской строфы», воспроизводится по авторизованным машинописным спискам. Выделение слов курсивом и ударения сохранены в тех случаях, когда они присутствуют в автографах и авторизованных текстах Ахматовой. Курсив также используется вместо подчеркивания в автографах.

Подстрочные примечания Ахматовой (обозначаются, как в автографе, знаками ⁻¹ и ⁺¹) сохраняются как часть текста и комментируются в общем порядке. То же относится к переводам иностранных слов и выражений, сделанных самой Ахматовой*.

«Поэма без героя» — криптограммична, ее образность многозначна, условно-ассоциативна, насыщена литературными и историко-культурными реминисценциями. По признанию Ахматовой, она «многослойна» и ориентирована на «мировой культурный текст».

В комментариях к настоящему изданию также отражены материалы рабочих тетрадей Ахматовой, в которых специально поставлена проблема комментирования поэмы и дан авторский «ключ» к ее прочтению (см. «Прозу о поэме»).

Что касается «Примечаний редактора», то вначале они имели название «Примечания». С середины 1950-х гг. у Ахматовой возник замысел сопроводить поэму примечаниями «автра» и примечаниями «редактора». «Примечания редактора» носят отчасти иронический характер, пародируя манеру работы советского «усредненного» редактора.

* Примечания редактора обозначаются звездочкой.

«Примечания автора», представленные в некоторых списках поэмы, восходят к «авторским» комментариям Байрона, Пушкина, Вл. Набокова, являясь своего рода традиционным художественным приемом.

Заглавие поэмы имеет несколько литературных источников. В.М. Жирмунский предположил: «Заглавие «триптиха» — «Поэма без героя» — могло быть подсказано Ахматовой началом «Дон Жуана» Байрона: «I want a Hero» («Мне нужен герой...»). Байрон сетует на то, что в современности нет героев для поэмы» (БП. С. 513). Другим источником, по-видимому, был роман Уильяма Мейкписа Теккерея (1811—1863) «Ярмарка тщеславия. Роман без героя» (1848), известный в русском переводе с середины XIX в. Роман был задуман как своего рода спектакль марионеток, где в прологе автор появляется перед читателем в виде Кукольника, готового дать представление на ярмарке. В 1933 г. книга вышла в издательстве «Academia» в переводе М.Д. Дьяконова, под редакцией Г.Г. Шпета, преподававшего психологию в выпускном классе Киевской Фундуклеевской женской гимназии, которую закончила Ахматова. П. Лукницкий в записи от 6 ноября 1927 г. свидетельствует, что Ахматова читала Теккерея в подлиннике «для упражнения в английском» (Лукницкий, 2. С. 308).

См. также стихотворение Н. Гумилева «Современность» (1911), обращенное к Ахматовой:

...Я печален от книги, томлюсь от луны,
Может быть, мне совсем и не надо героя,
Вот идут по аллее, так странно нежны,
Гимназист с гимназисткой, как Дафнис и Хлоя.
(Гумилев, 1. С. 129).

Очевидно, Ахматова связывала эти строки с «линией отсутствующего героя» в поэме, т.е. Н.С. Гумилева.

О.Э. Мандельштам в прозе «Египетская марка», высоко ценимой Ахматовой и не раз поминаемой в ее автобио-

рафических заметках, писал: «Страшно подумать, что наша жизнь — это повесть без фабулы и героя, сделанная из пустоты и стекла, из горячего лепета одних отступлений, из петербургского инфлюэнцного бреда» (М а н д е л ь ш т а м, 2. С. 493).

«Поэма без героя» задумывалась как трехчастное произведение — «Триптих». Позже появился подзаголовок — «Петербургская повесть», а в последние годы жизни Ахматовой в некоторых списках — еще один подзаголовок «Трагическая симфония».

Особую проблему для комментатора представляют эпиграфы к «Поэме без героя» (см.: Ц и в ь я н Т. Об эпиграфе у Ахматовой // Анна Ахматова и русская культура начала XX века. М., 1989. С. 39—40). Они отличаются, как и некоторые строфы поэмы, «текучестью», сменяя и замещая друг друга, за исключением некоторых «ключевых», мистифицированы, т.е. нередко цитируются нарочито неточно, иногда с указанием заведомо неверного источника.

1913 ГОД, ИЛИ ПОЭМА БЕЗ ГЕРОЯ И РЕШКА

<Первая редакция>

Печ. по автографу из коллекции И.В. Штока (РГАЛИ. Ф. 1443. Оп. 3. Ед. хр. 278). Публикуется впервые. Представляет собой наиболее ранний вариант поэмы. Переписан Ахматовой из своей рабочей тетради «Ардов» (названной так по фамилии подарившего альбом В.Е. Ардова) для соседей и друзей по писательскому общежитию в Ташкенте (ул. Маркса, 7) Исидора Владимировича и Ольги Романовны Шток. Автограф — в школьной тетради, состоит из посвящения (без указания адресата), вступления, первой части из трех глав, второй части (без разбивки строк лесенкой). Вторая часть — «Решка» — без нумерации строф.

Предисловие и эпилог к моменту дарения, по-видимому, еще не были написаны, а первая часть начиналась словами: «Вы ошиблись: Венеция дождей...»

Третья часть поэмы — эпилог — записан рукой И.В. Штока. Под текстом его помета: «Записано мной под диктовку А.А. Ахматовой в Ленинграде в 1946 г.». Однако дата — 1946 год — не соответствует реалиям текста: в 1946 г. строки: «Ты мой грозный и мой последний, // Светлый слушатель темных бредней: // Упованье, прощенье, честь. // Преду мной ты горишь как пламя, // Надо мной ты стоишь, как знамя...» — уже были заменены на другой текст после возвращения Ахматовой в Ленинград и встречи с Гаршиным. Следовательно, текст, переписанный Штоком, создан до июня 1944 г.

Судя по дате под «Вступлением» — 1941, август, — оно было написано позже первого варианта «Решки».

Л. Чуковская в своих «Ташкентских тетрадах» не скрывает обиды по поводу того, что не ей первой была подарена поэма, уже читавшаяся знакомым и обсуждаемая в литературно-художественных кругах Ташкента: 22 декабря 1941 г.: «...Я ушла, сердитая — не за неистовую речь, а за то, что она никак не дает мне переписать поэму, хотя и понимает, что это необходимо» (Чуковская, 1. С. 359). 8 января 1942 г.: «... она предложила, что сама переписшет поэму и отдаст мне экземпляр на сохранение» (там же. С. 371); 12 апреля 1942: «Штоки уже укладываются. Оказалось, что NN дарит им экземпляр поэмы... Я очень люблю Исидора Владимировича, но очень обиделась и огорчилась. Я уже три месяца умоляю NN переписать мне поэму, принесла ей для этого тетрадь, чернила; она обещала ко дню рождения — и вот — Штокам. Разумеется, надо было молчать, как я уже четыре года молчу в подобных случаях, но я не сдержалась. NN сначала ласково оправдывалась, а потом сказала очень зло:

— «Не беспокойтесь, умру — все Вам достанется. Вы душеприказчик» (т а м ж е. С. 425).

Существует ряд промежуточных вариантов первой редакции:

1 а

Автограф, подаренный Л. Чуковской, с авторской пометой: «Окончено 19 августа 1942. Ташкент». На листе, служащем обложкой, эпиграф, как указано Ахматовой, из Ларошфуко:

Tout le monde a raison.
Roche foucault *.

«Все правы» — «максима» французского писателя моралиста Франсуа Ларошфуко (1613—1680) — повторяется в качестве эпиграфа в ряде списков первой редакции. Однако, возможно, внимание Ахматовой привлек эпиграф к рассказу «Золотой жук» американского поэта-романтика Эдгара Аллана По (1809—1849), взятый из пьесы «Все не правы» («All in the Wrong») английского драматурга Артура Мерфи (1727—1805).

Полный эпиграф к «Золотому жуку»:

What ho! what ho! this fellow is dancing mad!
He hath been bitten by the Tarantula.
«All in the Wrong» **.

Возможно, память о сюжете рассказа «Золотой жук» — разгадывание сложной криптограммы и тайнописи для поиска клада — возникла в одной из поздних строф поэмы: «Это тайнопись, криптограмма, // Запрещенный это прием».

* Все правы. Ларошфуко (фр.).

** Глядите! Хо! Он пляшет, как безумный.
Тарантул укусил его.

«Все не правы» (По Э. А. Поли. собр. рассказов. М., «Наука», 1970. Серия «Лит. памятники». С. 426. Пер. А.И. Старцева).

По старому поверию, укус «золотого жука», или тарантула, вызывает болезнь — тарантизм, характеризующуюся непрерывным и безумным танцем. Ахматова не раз говорила, что поэма не оставляет ее («...не знала, как // Мне разделаться с бесноватой...»). По поводу этого эпитафия Чуковская записала рассказ Ахматовой: «Читали мы с Надей (Н.Я. Мандельштам. — С.К.) Эдгара По. Какой умница, подумайте, какой нашел эпитафия у Ларошфуко: «Все правы». По-русски это хуже, а по-французски очень хорошо... Мудрые слова. Возьму для поэмы» (Чуковская, 1. С. 484).

Эпитафия к «Решке» дополнен второй строкой:

...Я воды Леты пью,
Мне доктором запрещена унылость.

Пушкин.

Строфы «Решки» без нумерации. Под текстом второй части дата: «1941. Январь. (3—5-го днем). Ленинград. Фонтанный Дом. Переписано в Ташкенте. 19 января (ночью во время легкого землетрясения)». Эпилог с новым вариантом посвящения: «Городу и другу».

Факсимильное воспроизведение текста 1а см. в кн. «Чуковская, 1» (вкладка между с. 480—481).

16

Автограф из коллекции Ф.Г. Раневской (РГАЛИ). Вписан Ахматовой в самодельную тетрадь, сшитую из листов писчей бумаги. Впервые на титульном листе главный эпитафия к поэме, повторенный во всех последующих рукописных и печатных текстах:

Deus conservat omnia *.

Девиз в гербе на воротах дома,
в котором я жила, когда начала писать поэму.

* Бог хранит все (лат.).

Под текстом вступления дата: «1941. Шер^еметевский> Дом (Воздушная тревога)».

На обороте листа «Вступления» запись: «Раньше хотела взять другой эпиграф: «В такую эпоху, как наша, когда оркестр всемирной истории еще только настраивает инструменты для будущего концерта, а потому все пока звучит вразброд, невероятно визжит и свистит. Жан Поль Рихтер».

При последующем обращении к тексту вторая часть поэмы «Решка» получила новый эпиграф — из Н.А. Клюева — с изменениями: «...жасминный куст, // Где Данте шел и воздух пуст». Оба предполагаемых эпиграфа при очередном обращении к тексту были вычеркнуты. Однако второй из них с середины 1950-х годов вернулся и занял свое место во всех последующих списках.

Впервые были пронумерованы строфы «Решки». В строфе XIII последняя строка записана в новой графике: «И привел меня сам И-юль». По-видимому, за этим написанием, встречающимся и в некоторых других более поздних списках (РНБ), скрывается определенный смысл ахматовской тайнописи.

Вариант расширен и дополнен. В одной из вновь вписанных строф появился графический знак ⁻, которым Ахматова обозначала факт или событие, оставшееся за пределами текста, но важное для его понимания.

В этом варианте поэмы впервые появился первый, еще не развернутый набросок «Вместо предисловия», датированный 8 апреля 1943 г.

1 в

Автограф Ахматовой, вписанный в альбом Елены Михайловны Браганцевой (ГЛМ). В этом списке (см. факсимильное воспроизведение) в тексте «Вместо предисловия» появился новый эпиграф:

Ah, distinctly I remember It was in the bleak December.
«The Raven» *.

— строка из стихотворения Эдгара По. Эта же строка перефразирована в тексте «Вместо предисловия»: «...Я даже не ждала ее в тот холодный и темный день моей последней ленинградской зимы». Ритмический узор и inferнальные мотивы «Ворона» (1848) привлекали внимание Ахматовой, особенно в первый период работы над «Поэмой без героя»:

Ах! Мне помнится так ясно: был декабрь и день ненастный,
Был как призрак — отсвет красный от камина моего.
Ждал зари я в нетерпении, в книгах тщетно утешенье
Я искал в ту ночь мученья, — бденья ночь, без той, кого
Звали здесь Линор. То имя... Шепчут ангелы его,
На земле же — нет его.

(Пер. В.Я. Брюсова, 1905).

Можно предположить, что трактат Эдгара По «Философия творчества», воссоздающий историю создания «Ворона», подсказал Ахматовой мысль написать «Прозу о поэме». Однако от эпиграфа из Э. По Ахматова впоследствии отказалась.

Вариант 1в важен как переход от рукописного текста, который менялся при каждой новой переписке его для кого-то из близких друзей, к более стабильному. Так, из эпилога изъяты и заменены точками две строки, обращенные к Гаршину:

Предо мной ты горишь, как пламя,
Надо мной ты стоишь, как знамя.

Кроме указанных, имеются еще и другие промежуточные списки, ведущие к окончательному тексту первой редакции. Классификация и сопоставление их — дело будущего. Работа над текстом не прекращалась, и уже к осени

* А я отчетливо помню: Это было в стылом декабре.
«Ворон» (англ.).

1943 г. «Поэма без героя» была перепечатана на машинке и переправлена в Ленинград Владимиру Георгиевичу Гаршину, который передал ее на хранение 21 сентября 1943 г. Лидии Яковлевне Рыбаковой, их общему другу.

В списке, присланном Гаршину, первой части поэмы предпослан новый эпиграф из Шекспира, от которого Ахматова впоследствии отказалась:

Heaven knows what she has known.

Shakespeare⁺.

Список, обозначаемый как «Гаршинский», открывается прозой — «Вместо предисловия» и завершается новой частью текста — «Примечаниями». В дальнейшем «Примечания» видоизменялись, расширялись, но до конца остались частью текста поэмы.

«Гаршинская» редакция является наиболее репрезентативным вариантом текста первой редакции поэмы, хотя существуют и другие известные нам (В.Я. Виленкина, В.Н. Орлова и др.), близкие ей авторизованные и неавторизованные Ахматовой машинописные копии. По устному свидетельству В. Берестова, школьником познакомившегося с Ахматовой в Ташкенте, первая публикация первой редакции «Поэмы без героя» осуществлена В.М. Жирмунским (БП. С. 431—442) по переписанному им тексту с экземпляра Н.Я. Мандельштам.

Вернувшись в Ленинград 1 июня 1944 г., Ахматова продолжает работу над поэмой. Она вписывает новые строфы, меняет местоположение уже существующих, пишет вторую часть «Вместо предисловия», вносит принципиальные изменения в «Эпилог». Ведется напряженная работа над текстом, которая завершается к началу 1946 г. Создается текст, который мы определили как вторую редакцию поэмы.

⁺ Небу известно то, о чем она знала. Шекспир. <Макбет. V акт.>

Сложнейший и уникальнейший процесс перехода поэмы от первой ко второй редакции запечатлен в рукописи, подаренной Ахматовой Л.Я. Рыбаковой, передавшей ее в дар Центральному государственному архиву литературы и искусства (ныне РГАЛИ).

«1913 год, или Поэма без героя и Решка» — судя по заглавию, существовала до 12 апреля 1942 г., т.е. даты дарения рукописи И.В. Штоку, еще как произведение двухчастное. В прозаическом вступлении «Вместо предисловия», над которым Ахматова работает с начала 1943 г., сообщалось: «В ту ночь <т.е. на 27 декабря 1940. — С.К.> я написала два куска первой части (1913) и «Посвящение». В начале января я почти неожиданно для себя написала «Решку», а в Ташкенте (в два приема) Эпилог, ставший третьей частью поэмы...».

40 *«Смеяться перестанешь // Раньше, чем наступит заря»* — из либретто Л. Да Понте к опере Моцарта «Дон Жуан» (1787).

«Во мне еще как песня или горе // Последняя зима перед войной» — автоцитата из стихотворения (1917):

Тот голос, с тишиной великой споря,
Победу одержал над тишиной.
Во мне еще, как песня или горе,
Последняя зима перед войной.

Посвящение без указания адресата, впервые обозначенного во второй редакции.

ВСТУПЛЕНИЕ

41 *Из года сорокового, // Как с башни на все гляжу...* — Возможно, Ахматова отсылает к рецензии Н.С. Гумилева на первый сборник стихов Е. Кузьминой-

Караваевой «Скифские черепки», цитировавшего строки: «Смотрю, смотрю с одинокой башни, // Ах, заснуть, заснуть бы непробудно!» (Г у м и л е в, 3. С. 101).

ПОСВЯЩЕНИЕ

42 *А так как мне бумаги не хватило ... И темные ресницы Антиной...* — см. коммент. ко второй редакции «Поэмы без героя».

«*Marche funèbre*» — похоронный марш Ф. Шопена (1837). В 1839 г. стал третьей частью Сонаты си-бемоль минор, одной из любимых Ахматовой.

I

«*В мою пылкую юность, когда Георг Третий был королем...*» Байрон. — Дон Жуан. Гл. 1.

43 *Венеция дождей.* — Дождь — глава Венецианской (конец VII — XVIII вв.) и Генуэзской (XIV — XVIII вв.) республик. Блистательный Санкт-Петербург нередко называли Северной Венецией. В РТ 98 Ахматова записывает: «В 1920 г. Мандельштам увидел Петербург — как полу-Венецию, полутеатр».

М. Кузмин однажды заметил, что при определенном подходе художника «Венеция и Петербург не дальше друг от друга, чем Павловск от Царского Села» (цит. по кн.: Богомолов Н. А., Малмстад Д. Э. Михаил Кузмин: Искусство, жизнь, эпоха. С. 189).

Своего рода «декорированной столицей дождей» был представлен Петербург в кабаре «Привал комедиантов», открывшемся 18 апреля 1916 г.: «Третий зал, непосредственно соприкасавшийся со сценой, оформил С. Судейкин. Стены и потолок художник сплошь закрасил черным цветом.

Как «наверху», в большом искусстве, так и тут, в подвале, пророческие предчувствия художников, смутные видения великих концов и канунов принимали облик историко-культурных реминисценций. Ночь «Привала комедиантов» — это и ночи венецианского маскарада «закатных времен великого города» («Кабаре и театры». С. 123). В журнале «Аполлон» (1917. № 8—10) выбор сюжетов, красок росписи сравнивался с манерой письма Пьетро Лонги, живописца-провидца последних дней венецианской республики.

Размышляя об исторических судьбах Петербурга, религиозный философ Георгий Федотов (под псевдонимом Е. Богданов) в очерке «Три столицы» писал: «В городе, осиянном небывалыми зорями, остались одни дворцы и призраки. Истлевающая золотом Венеция и даже вечный Рим бледнеют перед величием умирающего Петербурга» (Версты. Париж. 1926. № 1. С. 148).

43 *Но маски в прихожей...* — Одним из источников «Поэмы без героя» может быть названа поэма М. Кузмина «Форель разбивает лед» (вышла в свет в феврале 1929 г.), которую Ахматова перечитывала в 1940 г.:

Непрошенные гости
Сошлись ко мне на чай,
Тут, хочешь иль не хочешь,
С улыбкою встречай...

Художник утонувший
Топчет каблучком,
За ним гусарский мальчик
С простреленным виском...

(Кузмин. С. 531—532).

См. также балладу А.Д. Скалдина «Ночь под Рождество», опубликованную среди стихотворений И. Анненского, Б. Анрепа, А. Ахматовой, В. Брюсова, С. Гедройц,

Г. Герцык, Н. Гумилева, Г. Иванова, М. Кузмина, О. Мандельштама, Н. Недоброво, М. Цветаевой и др. («Альманах Муз». Пг.: Изд-во «Фелана», 1916):

Тихо в комнате моей.
 Оплывающие свечи.
 Свет неверный на стене.
 Но за дверью слышны мне
 Легкий шорох, чьи-то речи.
 Кто же там? Входи скорей.
 Полночь близко — час урочный!
 Что толочься у дверей?
 ...Ну и гости! Ждал иных.
 Говорю им: скиньте хари,
 Неразумные шуты,
 И скорей свои хвосты
 Уберите!...

Ср. у Ахматовой: «Хвост запрягал под фалды фрака...».

43 И плащи, и жезлы, и венцы // *Вам сегодня придется оставить...* — В главе развернута картина прихода мертвых гостей, напоминающая сцену явления призраков в «Макбете» (акт IV, сц. 1):

Сгинь! Твой венец мне жжет глаза. И ты,
 Второй в венце таком же, как и первый,
 И третий так же... Мерзостные ведьмы!
 Зачем вы мне явили их? Четвертый!
 Иль цепь их только судный день прервет?
 Еще один! Седьмой! С меня довольно! ...
 Но вот восьмой. Он с зеркалом, в котором
 Я вижу длинный ряд других. Иные
 Со скипетром тройным, с двойной державой.
 О вид ужасный! Призраки не лгут...
 (Пер. Ю. Коренева).

Этот Фаустом, тот Дон Жуаном... — Каждый из гостей новогоднего маскарада имел в литературно-художественной среде прозвище или «маску», отражая стремление к театрализации жизни. А. Лурье, по свидетельству

И. Грэм, говорил, что «...маскарадные фигуры — Фауст, Дон Жуан, Гамлет, Железная маска и пр. — это куклы, которые Ольга Афанасьевна Судейкина делала с таким вкусом и искусством», имели прототипов в реальности 1910-х годов» («Артур и Анна». С. 194).

43 *А какой-то еще с тимпаном // Козлоногую приволок.* — Тимпан — котел, обтянутый кожей, позже — разновидность ударных инструментов (барабан, медные тарелки, небольшие литавры). Козлоногая. — В греческой мифологии лесное божество — Пан — с хвостом, копытами и рожками, обычно сопровождается козлоногими, участвующими в оргиях, игрищах, блуде и плясках. (В росписях «Привала комедиантов» Глебова-Судейкина изображена с рожками.) Козлоногая — неперенный персонаж Венецианского карнавала в «Театральных сказках» К. Гоцци, возродившего в Италии XVIII в. «комедию масок»: «Дилара показывает из-под платья свою ножку с копытцем Козы» (Муратов П. Образы Италии. М.: 1994. С. 32). См. запись Ахматовой к поэме: «Ольга бесновалась Козлоногой...», а также строфу из Интермедии в поздней редакции поэмы: «Как копытца, топочут сапожки, // Как бубенчик, звенят сережки, // В бледных локонах злые рожки, // Окаянной пляской пьяна».

Балет-пантомима «Козлоногие» на музыку Ильи Александровича Саца (1875—1913) был поставлен для О.А. Глебовой-Судейкиной Б.Г. Романовым в Литейном театре миниатюр. Танец Козлоногой исполнялся и в «Бродячей собаке» 20 октября 1913 г. на вечере памяти композитора. Судейкина танцевала партию Козочки. Вокруг нее «похотливо бесновались» на сцене полукозлы-полулюди. Этот фривольный спектакль, по воспоминаниям современников, был освистан публикой, друзья же Романова, Глебовой и Саца демонстративно устроили овацию.

43 *Хром последний, кашляет сухо. // Я надеюсь, нечистого духа...* — Нечистый дух (в других редакциях «Владыка Мрака») — дьявол, сатана. В одном из списков — помета Ахматовой на полях: «М.К.», отсылающая к поэту и композитору Михаилу Алексеевичу Кузмину (1872—1936). Дьявол обычно изображался прихрамывающим (см., например, роман «Хромой бес» Алена Рене Лессаж, 1707). Возможна связь с образом Воланда в «Мастере и Маргарите» М. А. Булгакова.

44 *...Какая то лишняя тень // Среди них без лица и названья...* — Ахматова несколько раз возвращается к этому образу в «Прозе о поэме», отсылая к суждениям Н. Бердяева о людях «двоящихся мыслей» и о «двойничестве», как одной из характерных черт жизни литературно-художественного Петербурга 1910-х годов. «Сны вообще для меня мучительны, хотя у меня иногда бывали и замечательные сны, — признавался Бердяев. — Во время ночи я часто чувствовал присутствие кого-то постороннего. Это странное чувство у меня бывало и днем. Мы гуляем в деревне, в лесу или поле, нас четверо. Но я чувствую, что есть пятый, и не знаю, кто пятый, не могу досчитать. Все это связано с тоской. Современная психопатология объясняет это явление подсознательным» (Б е р д я е в Н. Самопознание. Опыт философской автобиографии. М., 1991. С. 52). «Постоянным спутником нашей жизни» называла Ахматова человека «без лица и названия», припоминая, что во время тяжелой болезни, когда она лежала в Ташкенте в тифозном бараке «этот человек сел рядом на стул и подробно рассказал о всех событиях 1946 года». Ср. также у А. Блока в стихотворении «Старый, старый сон. Из мрака...» (1914):

Тень вторая — стройный латник,
Иль невеста от венца?

Шлем и перья. Нет лица.
Неподвижность мертвеца...

(Б л о к, З. С. 38—39).

44 *Ту полночную Гофманиану...* — Подчеркивая связь поэмы, развернувшейся в ней «чертовни» с «Петербургской Гофманианой», Ахматова числит в своих предшественниках Э.Т.А. Гофмана, Эдгара По, Вл. Одоевского, Пушкина, Гоголя, Достоевского, Блока, Андрея Белого, и не только их, подчеркивая это эпиграфами и интертекстуальными связями. В те годы литературно-художественный Петербург жил во власти «Гофманианы». «Гофман! — писал актеру В.А. Подгорному владелец кабаре «Привал комедиантов» Б.И. Пронин. — Готовим пантомиму о человеке, потерявшем свое изображение, Эразм, д-р Дапертутто в красном, и со стальными пуговицами, Джульетта, Ансельм, две змейки, Пьетро Белькампо, странствующий энтузиаст, советники и черти и, наконец, сам Крейслер — все это вместе с черным котом и камином, должно наполнить подвал, зажечь, задвигаться...» («Кабаре и театры». С. 124).

П. Муратов, исследуя социальную и эстетическую природу Венецианского карнавала с его «комедией масок» (commedia dell'arte), видел в К. Гоцци прикоснувшегося к миру «невидимых сил», «демонов и фей» (с которыми он знал, что «нельзя играть безнаказанно») предшественника Э.Т.А. Гофмана с его фантаσμαгориями, или «чертовней» (М у р а т о в П. Образы Италии. С. 34).

Очевидна также связь с балом Воланда в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита», который Ахматова знала в рукописи (ср. строку: «Ведь сегодня такая ночь, // Когда нужно платить по счету...»).

43 *В капуцинах, паяцах, лизисках...* — Капуцин — монах римско-католического ордена францисканцев (1525),

зд.: один из персонажей комедии dell'arte. Употребляется также в значении: старинный маскарадный костюм в виде плаща с капюшоном. Маскарадный «капудин» широко использован в русской литературе со времен И.А. Крылова: «...увидел я мою красавицу... в белом капудине» («Почта духов»).

По-видимому, Ахматовой была известна и «Справедливая историческая повесть» неустановленного автора, относящаяся к концу XVIII — первой половине XIX в. о капудине Антонии Гаргиуло, получившем наименование «чертов брат».

Паяц — персонаж старинного народного итальянского театра.

Лизиска — под именем Лизиски римская императрица Мессалина появлялась в притонах и публичных домах. В одном из списков «Поэмы без героя» на полях пометка Ахматовой: «Ювенал, Сатира IX» (прав.: VI).

Вариант строки: «В колдунах, звездочетах, лизисках». — Возможно, «звездочеты» связаны с названием «Звездочет», которое первоначально предполагалось дать театру-кабаре «Привал комедиантов». Своды подвала, где находился театр, обозначавшие своды небесные, были оформлены осколками зеркал в золотом обрамлении, изображавшими звезды: «Подвал — дно колодца, откуда лучше видны звезды («Кабаре и театры». С. 123).

«Звездное небо» было и в «Бродячей собаке»: в крещенские вечера 1913 г. в кабаре разыгрывали «рождественскую мистерию» М. Кузмина: «Сводчатый потолок был затянут темно-синей материей, усеянной крупными звездами. В длинные ряды составили столы, по краям которых зажгли прикрепленные тонкие свечки, отчего сразу же в полумраке подвала по стенам задвигались причудливые тени.... По образовавшимся меж столов проходам, как по дороге, шли ведомые звездою волхвы» (там же. С. 103—104).

44 Полосатой наряжен верстой. — Образ получил разные толкования. Исследователи видят здесь и пушкинскую реминисценцию: «И верстою небывалой // Он торчит передо мной» (Пушкин А. С. Т. 3. С. 178).

Л.К. Долгополов в статье «По законам притяжения. О литературных традициях в «Поэме без героя» (Русская литература. 1979. № 4. С. 38) видит в этом образе молодого Маяковского, о котором М. Цветаева писала в статье «Эпос и лирика современной России»: «Маяковский отрезвляет, то есть, разодрав нам глаза возможно шире — верстовым столбом перста в вещь, а то и в глаз: гляди!..» (Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. М., 1994—1995. Т. 5. С. 384).

Мамврийский дуб. — Исторически известный Мамврийский дуб в дубраве Мамврийской долины, где жил и умер «праотец Авраам» (кн. Бытия. XVIII, 1).

Хаммураби (Хаммурапи) — вавилонский царь в 1792—1750 гг. до н.э., политик и полководец, подчинил большую часть Месопотамии, Ассирию. Известен своими жесткими законами о государственном устройстве.

Ликург (X в. до н.э.) — легендарный законодатель Спарты, создал политические институты спартанского государства.

Солон (ок. 640—560 до н.э.) — афинский политический деятель, мыслитель, поэт. Принадлежал к числу Семи мудрецов Древней Греции, отличавшихся, по словам Цицерона, не только выдающейся нравственной силой и житейской опытностью, но и проницательностью ума и ясностью мыслей.

В этих строках издатель собраний сочинений Ахматовой Г.Б. Струве предполагает «след» Н.В. Недоброво

и Б.В. Анрепа: «Поскольку Б.В. Анреп был юристом по образованию, слова о «железных законах» могли бы относиться к нему, и, кажется, он сам так сначала и думал... какая-то контаминация образов Недоброво и Анрепа в «ровеснике» «Мамврийского дуба» все же возможна. Анреп тоже был высокого роста, но при этом, в отличие от «хрупкого» и изящного Недоброво, и очень крупного сложения. В том, что в «подтексте» «Поэмы», если брать ее в целом, Анреп тоже играет роль, нет сомнения» (Соч., 3. С. 400).

Отвечая на вопросы Г. Струве о возможных прототипах поэмы, Анреп писал, что строки: «Ты железные пишешь законы: // Хаммураби, ликурги, солоны // У тебя поучиться должны», — относятся к Недоброво, а далее дает понять, чтобы относит многие строки «Поэмы» к себе: «Образ Недоброво переплетен с другим образом, о котором я говорить не буду, а посылаю вам стихотворение как другу, на дружескую ответственность которого я полагаюсь, что не разглашать стихотворения, здесь прилагаемого, а также моих соображений» (Соч., 3 С. 462). Имеется в виду стихотворение Б. Анрепа «Версты» (1916), обращенное к Ахматовой и, как считал Анреп, вошедшее в подтекст поэмы:

ПРОЩАНИЕ

А.А. Ахматовой

За верстами версты, где лес и луг,
Мечтам и песням заверченный круг,
Где ласковой руки прикосновенье
Дает прощальное благословенье.
Исходный день, конечная верста,
Прими мой дар священного креста.
Постой, продлись, верста! От устья рек
По морю уплывает человек.
Он слышит зов вдали: «Постой, постой!»
Но та мечта останется пустой,
Но не верста, что мерит вдохновенье
И слов мучительных чудотворенье,

Ты создаешь свои стихи со стоном,
Они наполнят мир небесным звоном.
(Т а м ж е. С. 462—463).

Возможна также отсылка к В. К. Шилейко, в 1914—1915 гг. печатавшему переводы клинописных текстов, существенные для понимания государственного устройства Древнего Востока.

Кроме перечня прототипов, ряд которых можно было бы продолжить, в «вековом собеседнике луны» отражен, по-видимому, более глубокий философский смысл о мудреце, пророке и прапоэте, связанным с инфернальными мотивами творчества Ахматовой.

44 Он не ждет, чтоб подагра и слава // Влопыхах усадили его // В юбилейные пышные кресла... — В рабочих тетрадях Ахматовой встречается помета: «R. Browning. Dis aliter visum (подагра и слава)», отсылающая к поэме Р. Браунинга «Dis aliter visum, or le Byron de nos jours» («Боги судили иначе, или Байрон наших дней»). У Браунинга: «...spare Armchair // When gout and glory seat me there...». В XII—XIII строфах поэмы Браунинга ее герой, молодой поэт, любуясь красотой природы, задумывается о бренности жизни. Он размышляет о неминуемой старости, когда на смену любовным причудам и фантазиям придут уготованные ему «подагра», «слава» и теплое кресло. Ср. также стихотворение Н. Гумилева «Туркестанские генералы» (1912):

... «Подагра?» — «Нет, сквозная рана».
И сразу сердце защежит
Тоска по солнцу Туркестана.
И мне сказали, что никто
Из этих старых ветеранов,
Средь копий Греза и Ватто,
Средь мягких кресел и диванов
Не скроет ветхую кровать...

(Г у м и л е в, 1. С. 142—143).

Интерес к творчеству английского поэта Роберта Браунинга (1812—1889) возник в десятиные годы, отчасти в связи с его столетним юбилеем. Здесь же тайная отсылка к «неупоминаемому» Н.С. Гумилеву, который перевел стихотворную драму Браунинга «Пипа проходит» (Северные записки. 1914. № 3—4). По-видимому, Ахматова усматривала некоторую аналогию супружеского союза Роберта Браунинга и поэтессы Элизабет Браунинг (урожд. Моултон, 1806—1861) по отношению к себе и Гумилеву. Возможно, зная о «Браунингской энциклопедии», изданной в Нью-Йорке (1897), она в шутку и всерьез называла себя «антибраунингом», считая «Поэму без героя», в отличие от произведений английского поэта, произведением, не нуждающимся в энциклопедическом толковании, и одновременно тем самым указывая на ее «многослойность» и тайнопись.

44 *Проплясать пред Ковчегом Завета...* (6 и 6 л.) —

Ковчег, устроенный по велению Бога при горе Синай, сделан из дерева ситтим, обшит внутри и снаружи чеканным золотом, с витым венцом и херувимами на крышке. В Ковчеге Завета хранились скрижали, или десятисловия, данные Богом и служившие его откровением. Взяв крепость Сион, царь Давид велел перенести Ковчег в Иерусалим, названный городом Давидовым. В пути он «скакал и плясал» (Вторая кн. Царств, 6.14).

«...да что там! про это // Лучше их рассказали стихи. — Отсылка к поэме В. Маяковского «Про это» о трагической любви. Ахматова высоко ценила ранние поэмы Маяковского «Облако в штанах», «Человек», «Флейта-позвоночник» и говорила, что ее поэзию сближает с Маяковским тема трагической, неразделенной любви.

45 *Словно каждый нашел по невесте...* — Возможно, отсылка к сочиненному М. Кузминым балету-пантомиме «Выбор невесты» пикантного и несколько двусмыс-

ленного содержания, поставленному Б. Романовым в Литейном интимном театре (открылся в 1913 г.).

45 Ясный голос: «Я к смерти готов». — По свидетельству Ахматовой, — слова О. Мандельштама. В «Листках из дневника» она пишет: «Мы шли по Пречистенке (февраль 1934 года), о чем говорили — не помню. Свернули на Гоголевский бульвар, и Осип сказал: «Я к смерти готов». Вот уже 28 лет я вспоминаю эту минуту, когда проезжаю мимо этого места». Однако это не исключает переадресовки к строкам из предсмертного монолога — героя трагедии Н. Гумилева «Гондла» (1921):

... Я вином благодати
Опьянился и к смерти готов,
Я монета, которой Создатель
Покупает бессмертье волков.
(Г у м и л е в, 2. С. 90).

Ср. также стихотворение Н. Гумилева «Эзбеки» (1918):

О смерти я тогда молился Богу
И сам ее приблизить был готов.
(Г у м и л е в, 1. С. 226).

II

46 «Ты сладострастней, ты телесней // Живых, блистательная тень». — Заключительные строки стихотворения Е.А. Баратынского (1840):

Всегда и в пурпуре и в злате,
В красе негаснувших страстей,
Ты не вздыхаешь об утрате
Какой-то младости твоей.
И юных граций ты прелестней!
И твой закат пышней, чем день!
Ты сладострастней, ты телесней
Живых, блистательная тень!

(Б а р а т ы н с к и й Е. А. Полн. собр. стихотворений. М., 1957. С. 177).

46 *Распахнулась атласная шубка...* — Отсылка к портрету С.Ю. Судейкина, запечатлевшему О.А. Глебову-Судейкину в роли Путаницы (покинув раму, она принимает участие в трагическом действе «Поэмы без героя»). Репродукция этого портрета воспроизведена в журн. «Аполлон» (1910. № 5), а оригинал был представлен на выставке женских портретов современных художников, развернутой в редакции журнала. Сергей Маковский писал в том же номере: «Портрет г-жи Глебовой (жены художника), оказался, может быть, наиболее красочным пятном на выставке. Это — декоративный аккорд темно-голубого с лилово-розовым на желто-коричневом фоне в искусственном освещении рамп. Сочетание удалось автору как нельзя лучше: портрет весь в нежных излучинах цвета, в которых смелость новаторского колоризма сочетается с гармонией общего тона. Портрет очарователен — и его композиция, и «кукольность» позы, и нарочито условный рисунок, благодаря которому избегнут реализм впечатления, и маленький манерный амур, уснувший у ног «Путаницы» — не потому, чтобы я любил манерность в живописи (Боже меня упаси!), но потому, что манерность Судейкина так непосредственна и, в конце концов, непретенциозна: что охотно прощаешь то, что могло бы не понравиться у другого» (Маковский С. Женские портреты / Аполлон. 1910. № 5. Февраль. С. 20, 21).

Театральные арапчата // Затевают опять возню (в последующих редакциях: «*Мейерхольдовы арапчата*») — слуги просцениума, заимствованные Мейерхольдом из японского театра (там — китайчата или маленькие японцы). Впервые введены им в спектакле Кальдерона «Поклонение Кресту» на «Башенном театре» Вяч. Иванова в 1910 г., где также впервые в русском театре был использован просцениум как выход в зрительный зал. Свидетель

постановки В. Пяст вспоминает, что Судейкин «соорудил... особенно пышный занавес, — вернее, две завесы. Два арапчонка по окончании каждой картины задерживали сцену с двух противоположных концов; всякая механизация, в виде ли колец на палочке или проволоке, в виде ли электрического света (все освещалось свечами в тяжелых шандалах), была изгнана из этого средневекового представления.

Арапчата должны были держать концы завес во всё продолжение антрактов. Но откуда было их взять, этих самых арапчат?

У огромного импозантного швейцара Павла... было, как полагается для подлестничных жильцов, несметное количество детей. Двое из них были утилизированы «башнею» для этой цели. Когда малышей подвели к Мейерхольду, — он засунул руку в заранее заготовленные таз с разведенной, по-видимому, на дегте сажею и всей пятерней вымазал лицо и кисти рук каждому из двух мальчиков, — чем те остались несказанно довольны. Они были наряжены в чалмы и длинные балахоны, — и право, ничем не отличались от настоящих традиционных арапчат помещичьих театров XVIII века» (П я с т В. Встречи. М., 1997. С. 121—122).

Сценические приемы, открытые для себя Мейерхольдом в «Башенном театре», были блистательно использованы им в «Дон Жуане» Мольера, премьеры которого состоялась 9 ноября 1910 г. в Александринском императорском театре. Число арапчат было увеличено, между просцениумом и залом снята рампа, зеркала и лестницы обрели значение главных реквизитов. Спектакль имел шумный успех, запомнившись Ахматовой. «Арапчат» она ввела и в текст «Поэмы без героя», и в балетное либретто по ее первой части. Зеркала и лестницы стали неотъемлемой частью ее будущих, так и не осуществленных, постановок. Книга Вс. Мейерхольда «О театре» (СПб., 1913) не раз упоминается в рабочих тетрадях Ахматовой.

46 Гавриил или Мефистофель... // Твой, красавица, паладин?.. — Эти строки мифологизируют образ А. Блока, воплощающего в поэме настроения трагической обреченности и вседозволенности эпохи русского декаданса. Ахматова писала: «Демон всегда был Блоком, Верстовой Столб [чем-то вроде Маяковского] — Поэтом вообще. Поэтом с большой буквы и т.д.» (см. с. 211).

Паладин. — В.И. Немирович-Данченко в своих воспоминаниях о Н.С. Гумилеве «Рыцарь на час» писал: «Он был бы на своем месте в средние века. Он опоздал родиться лет на четыреста! Настоящий паладин, живший миражами великих подвигов» (печ. по кн.: Николай Гумилев в воспоминаниях современников // Ред.-сост., автор предисловия и коммент. В. Крейд — Третья волна. Париж; Нью-Йорк. Голубой всадник. Дюссельдорф. 1989. С. 229).

Ты сбежала ко мне с портрета... — Оживший портрет — один из традиционных приемов романтического искусства, встречающийся у Гоголя, Э. По, О. Уайльда и др. См. также перевод из Гюте Н. Гумилева «Дворец воспоминаний»:

Портреты стены покидают
И желтым носовым платком
Поспешно с лиц своих стирают
Растаявшего лака ком.

(Г у м и л е в Н. Избранное. 1989. С. 494).

Я же роль античного хора // На себя согласна принять... (в более поздних списках: «рокового хора»). — «Глас народа» в античном театре выражал отношение зрителей к происходящему, принимая участие в действии. В трагедиях Еврипида он уже носит характер лирических размышлений. В театральной критике в 1910-е годы обсуждался вопрос о приближении античного «хора» к задачам нового театра. С. М. Волконский писал о «древнем хоре на

современной сцене»: «Хор — это впечатление от совершающихся событий, это оценка, это угол зрения... дайте ему его настоящее, синтезирующее значение, и с каждым новым своим «вмешательством» он поднимет вас на новую платформу, даст вам новый угол зрения, набросит новую окраску на прошлое, а над будущим прокатит новый, зловещий раскат далекого грома. И, свыкнувшись с тем, что уже было, освоившись с минувшим ужасом, вы как бы с освеженной впечатлительностью будете ждать возвращения героя, выходящего навстречу новому удару судьбы» (Аполлон. 1913. № 4. Апрель. С. 24—25).

46 Ты в Россию пришла ниоткуда... — По-видимому, «ниоткуда» здесь употреблено в метафизическом значении. Ср. в стихотворении Ахматовой «Один идет прямым путем...» (1940): «А я иду — за мной беда, // Не прямо и не косо, // А в никуда и в никогда, // Как поезда с откоса». Тем более, что двумя строками ниже дана реальная «родословная» героини поэмы, совпадающая с биографией Глебовой-Судейкиной (см. строку: «Дом пестрей комедьянской фуры»).

Коломбина десятых годов!.. — Коломбина — непреходящий персонаж Венецианского карнавала и театра комедии масок, обычно вместе с коварным насмешником Арлекином обманывает наивного и доверчивого Пьеро. В литературно-художественной жизни 1910-х годов приобрел новую популярность в связи с постановками Вс. Мейерхольдом «Балаганчика» А. Блока (1906), музыку к которому написал М. Кузмин (его «маска» веселится на Новомодном маскараде в Фонтанном Доме), и пантомимы по мотивам А. Шницлера «Шарф Коломбины» (или «Покрывало Пьеретты», 1910). На сцене театров миниатюр Коломбина обрела черты психологизма, отсутствующие в итальянской народной драме и действиях Венецианского карнавала.

«Царицей Коломбин» называли Тамару Карсавину, прославившуюся в поставленном для нее М. Фокиным балете Р. Шумана «Карнавал» (1910).

Блистательно танцевала Коломбину и О.А. Глебова-Судейкина, вошедшая под этим прозвищем в «Поэму без героя» («О, мое белокурое чудо, // Коломбина десятых годов»). В посвященном ей стихотворении Вс. Князев писал:

Вы — милая, нежная Коломбина,
Все розовое в голубом.
Портрет возле старого клавирина
Белой девушки с желтым цветком!
(К н я з е в. С. 82).

М. Кузмин в стихотворном послании, датированном днем именин О.А. Глебовой-Судейкиной (11 июля 1918 г.), задолго до «Поэмы без героя», связал с ней образы Коломбины и Психеи:

Вы, коломбинная Психея,
Сплетае воздушну дни,
И, страстный странник, я, старея,
Плетусь на прежние огни,
Двух муз беспечная подруга,
Храня волшебство легких чар
От старого примите друга
Последней музы скромный дар.
(К у з м и н. С. 634).

47 О, подруга поэтов! // Я — наследница славы твоей. — О.А. Глебова-Судейкина была в дружеских отношениях со многими поэтами, дарившими ей стихи. Среди них — Вс. Князев, М. Кузмин, И. Северянин, Ф. Сологуб, В. Хлебников и др. По некоторым свидетельствам, ей посвящены стихотворения А. Блока «Я помню нежность ваших плеч...», «В ресторане». Называя себя «наследницей», Ахматова использует прием «переадресовки», подчеркивающий приверженность к художественному принципу

«множащегося» образа. К ней обращались со стихотворными посланиями Н. Гумилев, А. Блок, В. Комаровский, М. Лозинский, Н. Недоброво, Н. Клюев, Б. Анреп, О. Мандельштам, М. Цветаева, Б. Садовской, Г. Иванов, Вс. Рождественский и др. В 1925 г. двумя изданиями вышла подготовленная историком литературы и библиофилом Э.Ф. Голлербахом антология стихотворений, посвященных Ахматовой, с ее портретами. Ахматова с первых лет своей поэтической биографии коллекционировала обращенные к ней стихи, записывала их в небольшой альбом, а позже — складывала в «Полосатую тетрадь», сопровождавшую ее в Ташкент и сохраненную в годы опалы.

47 Вижу танец придворных костей. — Много-
слойная литературная реминисценция: «Свечи нагорели и
меркнут в удушливом паре. Если сквозь колеблющийся
туман всмотреться в толпу, то иногда кажется, что пляшут
не люди... в быстром движении с них слетает одежда, во-
лосы, тело... и пляшут скелеты, постукивая друг о друга ко-
стями..., а над ними под ту же музыку тянется вереница
других скелетов... все пляшет и беснуется, как ни в чем ни
бывало» (О д о е в с к и й В. Ф. Русские ночи. Л., 1975.
С. 46).

Ср. у А. Блока: «То кости лязгают о кости» («Пляс-
ки смерти», 1912).

См. также «Пляску смерти» Ш. Бодлера:

Вы тоже мертвецы,
И свой азарт умерьте,
Увядший Антиной и лысый Ловелас.

(Пер. В. Микушевича).

...поцелуйные плечи. — Из стихотворения Вс. Князева
«1 января 1913 г.», обращенного к О.А. Глебовой-Судейкиной:

За раскрытую розу — мой первый бокал!
 Тайным знаком отмечена роза!
 Рай блаженный тому, кто ее целовал, —
 Знаком нежным отмечена роза...
 Ах, никто не узнает, какое вино
 Льется с розы на алые губы...
 Лишь влюбленный пион опускался на дно,
 Только он, непокорный и грубый!
 За таинственный знак и улыбчивый рот,
 Поцелуйные руки и плечи —
 Выпьем первый, любовный бокал в Новый год,
 За пионы, за розы... за встречи!..
 (К н я з е в. С. 104).

47 Храм гремит: «Голубица, гряди!..» — Из церковного песнопения, когда невеста ступала на ковер в храме. В списке поэмы, принадлежавшей Л.К. Чуковской, и некоторых других списках — «храм гремел».

Горы пармских фиалок в апреле... — Пармские, или неаполитанские, фиалки — один из видов сладкопахнувших фиалок с дурманиющим запахом. Фиалка — у древних символ чистоты, нежности, весенней свежести, печали и смерти. С фиалками могут быть связаны два памятных события в жизни Ахматовой — ее венчание с Гумилевым 25 апреля 1910 г. в селе Никольская Слобода под Киевом и похороны Всеволода Князева 8 апреля 1913 г.

Вспоминая, как после похорон Блока на Смоленском кладбище, она и Судейкина не могли найти могилу Всеволода Князева, похороненного у стены, Ахматова связывала этот момент с началом работы над поэмой: «навсегда под рожденной ею музыкой, как могила под горой цветов». Ср.: «Горы пармских фиалок в апреле...»

Фиалка в своей смысловой многозначности не раз возникает в поэзии Гумилева — в стихотворении «Сентиментальный свет луны» (пер. из Готье; 1914):

И вспомнила душа в печали
 Апрель и рощу, где ища
 Фиалок ранних, мы сжимали
 Друг другу руки средь плюща.
 (Г у м и л е в Н. Избранное. С. 454).

См. также в стихотворении «По обрывам пройдет только смелый...»:

И венки им сплетали русалки
 Из фиалок и лилий морских,
 И, смеясь, надевали фиалки
 На склоненные головы их.
 (Г у м и л е в, 1. С. 43).

47 ...свиданье в Мальтийской Капелле, // Как проклятье в твоей груди. — Мальтийская капелла построена по проекту Дж. Кваренги в 1798—1800 гг. в С.-Петербурге, улица Садовая, дом 26; пристройка к главному корпусу Воронцовского дворца (архитектор В. В. Растрелли). Имеет вид колонного зала с полуциркульной апсидой и двумя небольшими пределами, богато украшена росписью, скульптурой и лепкой. Рыцари Мальтийского ордена, обосновавшиеся на Мальте (с 1530 г.), обратились к императору Павлу I за покровительством, предложив ему титул «великого магистра», после чего здание Воронцовского дворца было пожаловано Мальтийскому ордену. Во времена, описанные в первой части поэмы, там размещался Пажеский корпус.

...проклятье в твоей груди. — В нескольких списках строка имеет вариант: «Как отравы в моей груди».

Дом пестрей комедьянтской фуры, — // Облупившиеся амурь // Охраняют Венерин алтарь. — Здесь сочетание различных реалий времени и быта — «Бродячей собаки», «Привала комедиантов» и Музея русского интерьера прошлых веков, устроенного режиссером Ю.Э. Озаровским в 1910-е годы в Соляном переулке, дом 8.

В одной из комнат «Привала комедиантов», расписанной, как говорили, «цветами зла», — огромный во всю стену портрет О.А. Глебовой-Судейкиной. Новое кабаре, в артистическую труппу которого она входила, помещалось в том же доме, где одно время жили Судейкины (Марсово Поле, дом 7).

Облупившиеся амуры — по-видимому, связаны с вечером Тамары Карсавиной (24 марта 1914 г.) в «Бродячей собаке»: «В эту ночь подвал фантастически преобразился. Судейкин украсил его настоящими амурами XVIII века, стоявшими на голубом ковре той же эпохи, старинными канделябрами, которые одни только и освещали тяжелые своды» («Театры и кабаре». С. 102).

47 Деревенскую девку-соседку — // Не признает веселый скобарь. — В ахматовском примечании — *скобарь* — обидное прозвище псковичей. В некоторых списках поэмы (собрание В.Г. Адмони) «скобарь» заменено на «Кобзарь». Ахматова не могла не знать о ярославских, но не о псковских корнях Глебовой-Судейкиной. Возможно, псковское «скобарь» восходит к «Театральному домику», или «Старому домику» Озаровского, — Музею русского интерьера, расположенному в бывшей бондарной (скобяной) мастерской, где, по воспоминаниям А. Лурье, «царила Ольга» (см. следующий коммент.).

Дед О.А. Глебовой-Судейкиной, родившейся в Петербурге, происходил из крепостных крестьян Ярославской губернии (М о к — Б и к е р. С. 36). См. также обращенное к О.А. Глебовой-Судейкиной стихотворение Михаила Струве, написанное в Париже и датированное декабрем 1925 г.:

...Но вот, в Лютецию, где от лиловой краски
Измученным глазам уже раскрыться лень,
Вы белым Ангелом слетели, Ярославским,
Золотокудрый и голубоглазый день.

(Цит. по: М о к - Б и к е р. С. 194).

Однако о псковских корнях О.А. Глебовой-Судейкиной вспоминает ее ближайший друг А. Лурье. Он пишет, что О.А. Глебова-Судейкина родом из Псковской губернии (Воздушные пути. Нью-Йорк. 1967. № 5. С. 140).

47 *И подсвечники золотые, // И на стенах лазурных святые — // Полукрадено это добро...* — В «Старом домике» (см. предыдущий коммент.) каждая комната была обставлена по типу жилой: «Своих близких и самых интимных друзей Ольга Афанасьевна любила принимать в знаменитом «Театральном домике» Озаровского. В этом восхитительном домике была собрана мебель карельской березы Елизаветинской эпохи, клавесины, венецианские зеркала, русское стекло, фарфор, вышивки, портреты Боровиковского и красавиц Венецианова. Среди этих сокровищ Ольга Афанасьевна «царила, как фея»; визиты к ней были сплошным праздником, и всякая встреча должна была быть чем-то ознаменована, — то ли подарком, то ли каким-нибудь тонким угощением, приготовленным ею самой; она была на все руки мастер — и печенье печь, и варенье варить, и грибы солить, и шить шелками, и вышивать бисером, и рисовать. Делала она также куклы и создавала целые шедевры персонажей и костюмов: Дон Жуан, Царица Ночи, Дездемона, Гамлет, д'Артаньян, — фантазия ее была неисчерпаемая. Одну такую коллекцию Ольга Афанасьевна подарила мне; куклы хранились в особых коробках, откуда доставались для прихода друзей; все были восхищены этими дивными игрушками. Ольга Афанасьевна великолепно знала стиль любой эпохи, и вкус ее был безупречен. Помню, как она любила ходить на Александровский рынок, где знала всех торговцев. Оттуда она приносила всевозможные невероятные вещи, раскопанные ею среди всяческой рухляди: старый фарфор, табакерки, миниатюры, безделушки» (Л у р ь е А. Ольга Афанасьевна

Глебова-Судейкина // Воздушные пути. Нью-Йорк. 1967. № 5. С. 142).

48 *Вся в цветах, как «Весна» Боттичелли...* — «Весна» флорентийского живописца Сандро Боттичелли (1445—1510) изображает процессию женщин; в центре — аллегорическая фигура Флоры в одеждах, усыпанных цветами. Увлечение Боттичелли и английскими прерафаэлитами характерно для модернистского искусства начала XX в. В отклике на премьеру спектакля «Забава дев» журнал «Обозрение театров» писал: «Танцуют г-жи Никифорова, Философова, Валерская, Христофорова, Глебова — девы из «Весны» Боттичелли» (Цит. по: М о к - Б и к е р. С. 185—186).

И томился дежурный Пьеро... — Пьеро — спутник Коломбины, символ обманутой любви. В искусстве театра и поэзии Серебряного века романтизирован (см. «Балаганчик» А. Блока, «Шарф Коломбины», или «Покрывало Пьеретты» А. Шлищера). Огромный успех имел лирический Пьеро Александра Вертинского, исполнявшего свои песенки в белом балахоне и гриме Пьеро. Вс. Князев в стихах называл себя Пьеро: «Пьеро, Пьеро, — счастливый, но Пьеро я! // И навсегда я быть им осужден...» («Сонет»). Или:

Нежно поцеловали, закрыв дверцу,
(А на шляпе желтое перо),...
И разве не больно, не больно сердцу
Знать, что я только Пьеро, Пьеро?
(К н я з е в. С. 89).

Ср. у А. Блока «Явился он на стройном бале...» (1902):

...А там в углу — под образами,
В толпе, мятущейся пестро,
Вращая детскими глазами,
Дрожит обманутый Пьеро.
(Б л о к, 1. С. 227).

48 *Ты не бойся, дома не мечу..* (в некоторых вариантах: «Я крестами дома не мечу»). — Ср. стихотворение Б. Пастернака «Метель» (1914—1928):

Все в крестиках двери, как в Варфоломееву
Ночь. Распоряженья пурги-заговорщицы:
Заваливай окна и рамы заклеивай,
Там детство рождественской елью топорщится.

...Дыра полыньи, и мерещится в музыке
Пурги: — Колиньи, мы узнали твой адрес! —
Секиры и крики: — Вы узнаны, узники
Уюта! — по двери мелом — крест-накрест.
(П а с т е р н а к, 1. С. 77).

Гороскоп твой давно готов. — О степени увлечения ворожбой, астрологией, графологией, составлением гороскопов свидетельствует запись в дневнике М. Кузмина, первая фраза которой текстуально совпадает с ахматовской: «Гороскоп готов. Жизнь гения и умницы с постыдными страстями....» (Запись от 24 января 1921 г.). Гороскопы Кузмину и его миньону, писателю Юрию Юркуну, составлял их друг литератор С. Папаригопуло. 13 февраля 1946 г. художница и актриса О.Н. Гильдебрандт пишет Юркуну, осужденному на десять лет «без права переписки», не зная, что такая формулировка означала смертный приговор (1938 г.): «...Я думала о Вас все время. Я боялась и запретила воображать себе реальную жизнь, реальную встречу. Но я молилась о Вас, вспоминала Ваше гадание — и свой и Ваш гороскоп...» (Сб. «Михаил Кузмин и русская культура XX века». Л., 1990. С. 247—248).

III

49 *«Падают Брянские, растут у Манташева. //*
Нет уже юноши, нет уже нашего». — Из стихотворения В. Хлебникова «Где волк воскликнул кровью...» (вошло в поэму «Война в мышеловке»), написанного как отклик на

события войны 1914 г. (альм. «Взял: Барабан футуристов». Пг. 1915).

Падают Брянские. — Речь идет об акциях Брянского машиностроительного завода и бакинського нефтепромышленного общества «А.И. Манташев и К°».

Велимир (Виктор Владимирович) Хлебников (1885—1922) — поэт, завсегдагай «Бродячей Собаки», поклонник Судейкиной и Ахматовой.

А. Лурье вспоминает: «Мило относясь к Хлебникову, О.А. иногда приглашала его к чаю. Эта петербургская фея кукол, наряженная в пышные, летучие, светло-голубые шелка, сидела за столом, уставленным старинным фарфором, улыбалась и разливала чай. <...> Он был одет в длинный сюртук, может быть, чужой, из коротких рукавов торчали его тонкие, аскетические руки. Манжет он не носил. Сидел нахохлившись, как сова, серьезный и строгий. Молча пил чай с печеньем и только изредка ронял отдельные слова. Однажды О.А. попросила его прочесть какие-нибудь свои стихи. Он ничего не ответил, но после довольно длинной паузы раздался его голос, глухой, негромкий, с интонациями серьезного ребенка:

Волк говорит: я тело юноши ем...
Нет уже юноши, нет уже нашего
Веселого короля за ужином.
Поймите, он нужен нам!

Мы потом довольно часто повторяли эти слова и любили их, с нежностью вспоминая прелестную чистоту этих интонаций».

Г. Адамович, относившийся к младшему поколению акмеистов, позже известный критик русского зарубежья, в статье о Хлебникове приводит другой вариант строки с реминисценцией из стихотворения Ахматовой: «Нет уже юноши, нет уже нашего // Сероглазого короля...» (А д а м о в и ч Г. С того берега. М., 1996. С. 230).

49 Были святки кострами согреты... (см. также «Вкруг костров кучерская пляска...», с. 139) — В зимнем Петербурге, особенно в большие морозы, по распоряжению градоначальника на перекрестках улиц разводили костры для обогрева прохожих. «Дрова закладывались в цилиндрические решетки из железных прутьев. Часть дров доставлялась соседними домохозяевами, часть — проезжавшими мимо возами с дровами, возчики по просьбе обогревающих или по сигналу городского скидывали около костра несколько поленьев. Городовой был обязательным персонажем при костре. Обычно у костра наблюдалась такая картина: центральная фигура — заиндеветый величественный городской, около него два-три съездившихся бродяжки в рваной одежде, с завязанными грязным платком ушами, несколько вездесущих мальчишек и дворовых дрожащих голодных собак с поджатыми хвостами. Ненадолго останавливались у костра прохожие, чтобы мимоходом погреться. Подходили к кострам и легковые извозчики, которые мерзли, ожидая седоков. В лютые морозы костры горели круглые сутки, все чайные были открыты днем и ночью. По улицам проезжали конные разъезды городских или солдат. Они смотрели, не замерзает ли кто на улице: пьяненький, заснувший извозчик или бедняк, у которого нет даже пятка на ночлежку (З а с о с о в Д. А., П ы з и н В. И. Из жизни Петербурга 1890—1910-х годов. Записки очевидцев. Л., 1991. С. 28). См. у О. Мандельштама: «На площади Сената — вал сугроба, // Дымок костра и холодок штыка...» (1913).

И валились с мостов кареты... — Реминисценцией из Гоголя Ахматова подчеркивает inferнальность города, раскрывая таинственные приметы «Петербургской гофманианы». Ср. в «Невском проспекте»: «Мириады карет вальсят с мостов, форейторы кричат и прыгают на лошадях

и когда сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде» (Г о г о л ь Н. В. Собр. соч.: В 6 т. М., 1952. Т.3. С. 43). В своих заметках к поэме Ахматовой отмечала связь этой строки с Гоголем (см. с. 251).

49 *И весь траурный город плыл...* — Д.С. Лихачев указывает на связь приемов описания «движущегося Петербурга» у Гоголя и у Ахматовой (Л и х а ч е в Д. С. Избранные работы. Т. 3. Л.: Худож. литература. ЛО. 1987. С. 345).

По наблюдению Н. И. Поповой, вся история Петербурга «видится Ахматовой сплошным мартирологом, переходящей из столетия в столетие цепочкой смертей» и восходит к пушкинскому «Медному всаднику»:

Грозой снесенные мосты,
Гроба с размытого кладбища
Плывут по улицам! Народ
Зрит Божий гнев и казни ждет.

(П о п о в а Н. К теме Петербурга в «Поэме без героя» // Петербург Анны Ахматовой. Bologna: Grafis Edizioni, 1996. С. 22—24).

В Летнем тонко пела флюгарка... (во второй редакции строфа расширена: «На Галерной чернела арка // В Летнем тонко пела флюгарка») — Отсылка к «Египетской марке» О. Мандельштама: «Места, в которых петербуржцы назначают друг другу свидания, не столь разнообразны. Они освящены давностью, морской зеленью неба и Невой. Их бы можно отметить на плане города крестиками посреди тяжелорунных садов и картонажных улиц. Может быть, они и меняются на протяжении истории, но перед концом, когда температура эпохи вскочила на тридцать семь и три и жизнь пронеслась по обманному вызову, как грохочущий

ночью пожарный обоз по белому Невскому, они были наперечет: ...невзрачная арка в устье Галерной улицы, даже не способная дать приют от дождя; ... одна боковая дорожка в Летнем саду, положение которой я запомнил, но которую без труда укажет всякий знающий человек. Вот и все. Только сумасшедшие набивались на randevu у Медного Всадника или у Александровской колонны» (М а н д е л ь ш т а м, 2. С. 470).

Флюгарка — зд.: вращавшиеся на шестах эмблематические фигурки, указывающие направление ветра, на башенках дворца Петра I в Летнем саду.

Летний дворец Петра I в Летнем саду был построен в 1710—1712 гг. по проекту Д. Трезини. На крутой четырехскатной его крыше находился медный позолоченный флюгер в виде фигуры покровителя русского воинства Георгия Победоносца, на коне и с копьем в руках. Флюгер через специальные шахты был соединен с ветровым прибором, выполненным по заказу Петра I в Дрездене и установлен в токарной в 1714 г. На нем имеются три циферблата: верхний циферблат — часы, правый — указатель направления ветра, левый — указатель силы и скорости ветра. В центре сооружения на мешке, в котором заключены «буреносные ветры», восседает владыка всех ветров — Эол (К у з н е ц о в а О. Н., С е м е н т о в с к а я А. К., Ш т е й м а н И. Летний сад. Летний дворец. Домик Петра I. Л., 1960. С.72).

Ср. также у А. Блока в стихотворении «Моей матери» (1905):

Тихо. И будет всё тише.
Флаг бесполезный опущен.
Только флюгарка на крыше
Сладко поет о грядущем.

(Б л о к, 2. С. 72).

49 Серебряный век — обозначение литературно-художественного и религиозно-философского Возрождения начала XX в. Возможно, по аналогии с Серебряным веком римской литературы (I в. н.э.), который был временем искания новых художественных форм, соответствующих новым мыслям и чувствам времени. Принципы поэзии Серебряного века и содержание термина нашли аргументированное обоснование в статье поэта и критика русского зарубежья Н.А. Оцупа (Серебряный век. Числа. Париж. 1933. № 728. С. 174—184).

...стройная маска // На обратном «Пути из Дамаска»... — О.А. Глебова-Судейкина участвовала в миреacle «Путь из Дамаска», поставленном в «Бродячей Собаке». В поэме образ многозначен, имеет свою мифологическую и литературную историю. Согласно Евангелию (Деяния Апостолов, IX), гонитель христиан Савл на пути в Дамаск, услышав голос Иисуса, обратился в новую веру и стал проповедовать христианство под именем апостола Павла.

Выражение «Путь в Дамаск» или «На пути из Дамаска» в 1910-х годах приобретает двусмысленность, означая и возвращение во грех, становится символом эротического экстаза, еще со времени написания В. Брюсовым известной элегии «В Дамаск» (1903). «Я очень настаиваю только на одном стихотворении... «В Дамаск» (Urbi et orbi)*, которое мне дорого и в котором отразилось что-то из моих самых основных переживаний» — писал он В. Пясту.

Что нас влечет с неизбежностью,
Как сталь магнит?
Дышим мы страстностью и нежностью,
Но взор закрыт.
Водоворотом мы схвачены

* Городу и миру (лат.).

Последних ласк.
Вот он, от века назначенный,
Наш путь в Дамаск!
(Б р ю с о в В. Стихотворения и поэмы. М., 1961.
С. 202—203).

Обожавший Глебову-Судейкину Ф.К. Сологуб, с которой ее связывала многолетняя дружба, посвятил ей среди многих других и эротические стихи с уподоблением «благоуханному Дамаску» ее престестей:

Всегда отрадно и темно
Во глубине твоей пещеры,
Темнеет милое пятно
У входа на щите Венеры.
Там дремлет легкий, тихий сон
В блаженных рощах мандрагоры,
Тому, кто статен и влюблен,
Он нежно затмевает взоры.
И если жаркие персты
Тебе сулят любовь и ласку,
Глаза легко опустишь ты
К благоуханному Дамаску.
И близ Дамаска, в стороне,
У светлой рощи мандрагоры,
На этом радостном пятне
Ты, вспыхнув, остановишь взоры.
(Цит. по кн.: М о к - Б и к е р. С. 194—195).

В январе 1913 г., уже незадолго до самоубийства, Вс. Князев, обращаясь к возлюбленной, повторяет эротический образ Дамаска:

Я целовал «врата Дамаска»,
Врата с щитом, увитым в мех.
И пусть теперь надета маска
На мне, счастливейшем из всех!
(К н я з е в. С. 105).

50 Он тебе, он своей Травнате, // Поклониться
пришел. — «Травиата» — опера Дж. Верди, сюжет ко-

торой восходит к драме А. Дюма-сына «Дама с камелиями» (1848). «Травиата» как нарицательное в пору Ахматовой употреблялось часто и в определенном смысловом контексте. См. в беседе с И. Берлином: «А зачем было убивать Анну Каренину?» спросила она. — Как только она оставляет Каренина, все меняется, сразу же она становится в глазах Толстого падшей женщиной, травиатой...» (Б е р л и н И. «Встречи с русскими писателями». В кн.: Ахматова Анна. Requiem. Изд-во МПИ. 1989. С. 208). Согласно принципу переадресовок, в «Поэме без героя» погибает не «Коломба десятих годов», а обманутый любовник — «корнет со стихами и бессмысленной смертью в груди».

50 *Не в проклятых Мазурских болотах... // Не на синих Карпатских высотах...* — Имеются в виду два крупнейших поражения русской армии в Первой мировой войне в августе 1914 г. в Польше, где была разгромлена армия генерала Самсонова, зимой 1914—1915 гг. в боях против Австро-Венгрии.

РЕШКА

(Intermezzo)

52 *Решка* — сторона монеты, где изображена ее стоимость. В игре в «Орлянку» (орел или решка) обозначает проигрыш. Иногда в этом же смысле говорят: «обратная сторона медали».

Intermezzo (лат.) — находиться посередине. Небольшое музыкальное произведение свободной формы, занимающее промежуточное положение между основными частями произведения; также самостоятельный оркестровый эпизод в опере или промежуточный раздел в инструментальной

композиции. Ахматова не раз указывала на связь поэмы с музыкой. Одновременно — отсылка к стихотворению Н. Гумилева «Хороший вечер» (пер. из Готье):

А я найду, куда мне деться:
На полке Гейне «Интермеццо»...

Промчится время незаметно,
И тихо сон меня приветный
Захватит в плен.

(Г у м и л е в Н. Избранное. С. 504).

Лирическое «Интермеццо» Гейне впервые было напечатано в 1823 г. в издательстве Дюмлера в сборнике «Трагедии с лирическим интермеццо». Этот цикл стихов из «Книги песен» Гейне поместил между трагедиями в стихах «Альманзор» и «Вильям Ратклиф».

52 Гаршин Владимир Георгиевич (1887—1956) — профессор, член Академии медицинских наук СССР, близкий друг Ахматовой с 1938 г., племянник писателя Вс. М. Гаршина. В годы войны работал в блокадном Ленинграде патологоанатомом. Зимой 1942 г. овдовел, в письме к Ахматовой просил стать его женой и принять фамилию Гаршиных, на что получил согласие, однако в дальнейшем их отношения не сложились.

К рабочему экземпляру первой редакции (коллекция Л.Я. Рыбаковой) приложен стихотворный набросок, возможно, обращенный к В.Г. Гаршину:

Я еще не таких забывала,
Забывала, представь, навсегда.
Я таких забывала, что имя
Их не смею теперь произнести.
Так могуче сиянье над ними
[Превратившихся в мрамор в камени]
Превратившихся в знамя и честь.

По словам В. Адмони, в Ташкенте «почти при каждой встрече Анна Андреевна вскользь, как бы невзначай упо-

минала, что в Ленинграде ее ждет муж — профессор Владимир Георгиевич Гаршин, известный врач. Она беспокоилась за него. Чувствовала облегчение, когда получала от него письмо, и сразу же снова начинала беспокоиться».

О.И. Рыбакова вспоминает: «В нашей семье Владимир Георгиевич Гаршин впервые появился в 1939 году с Анной Андреевной как ее друг. <...> ...Владимир Георгиевич много помогал Анне Андреевне во всех ее делах. <...> Анна Андреевна не скрывала от друзей, что по приезду в Ленинград она выйдет замуж за Владимира Георгиевича. Гаршин должен был к ее приезду подготовить квартиру в доме ВИЭМа (Кировский пр., 69/71). <...> А.А. писала Гаршину о своем приезде, потом уже из Москвы звонила, но он ей не сказал, что квартира, в которой они могли бы поселиться вместе, еще не готова, а сам просил мою мать поселить Анну Андреевну пока у нас. <...> Еще перед отъездом из Ленинграда она часть вещей, ценных для нее, отдала на сохранение Гаршину — рукописи, письма Пастернака, те подсвечники, что потом постоянно стояли на ее столе, ее фарфоровую статуэтку работы Данько и многое другое. Часть вещей он по ее просьбе позже увез к себе. Перед приездом Анны Андреевны Владимир Георгиевич говорил моей матери, что он видит перед собой умершую Татьяну Владимировну (свою покойную жену) и что она запрещает ему жениться на Ахматовой. На такие же галлюцинации он жаловался и врачу <...> Анна Андреевна приехала в Ленинград... К нам ее с вокзала проводили Владимир Григорьевич Адмони и его жена Тамара Исааковна, с которыми она ехала из Москвы. <...> Ахматова у нас прожила месяца три, то есть июнь, июль и август. По приезду она не сразу получила карточки, ведь надо было оформить прописку. Владимир Георгиевич бывал у нас сначала каждый день, он приносил ей в судках обед из какой-то более или менее привилегированной столовой по своим та-

лонам. Они подолгу разговаривали в ее комнате. <...> Гаршин бывал каждый день, это продолжалось недели две. И вот однажды я услышала громкий крик Анны Андреевны. Разговор оборвался. Гаршин быстро вышел из ее комнаты, стремительно пересек столовую и поспешно ушел. Больше они не встречались, она его видеть больше не хотела — вычеркнула из своей жизни» («Об Анне Ахматовой». С. 224—226).

Ю.А. Будыко передает слова В.Г. Гаршина: «Я должен быть сейчас с ней, только с ней, но для этого надо очень многое переступить, но и тогда я все равно был бы ей не нужен» (РНБ).

После разрыва с Ахматовой Гаршин женился на своей сослуживице, профессоре медицины, докторе медицинских наук Капитолине Георгиевне Волковой.

Гаршину посвящены стихотворения: «Соседка из жалости — два квартала...» (1940), «С грозных ли площадей Ленинграда...» (1942), «А человек, который для меня...» (1945). Образ его угадывается и в «голосах» трагедии «Энума элиш». По свидетельству Л.К. Чуковской, Ахматова предполагала включить в текст «Пролога» стихотворение «А человек, который для меня...» До конца жизни она не могла забыть предательства, так воспринимался ею необъяснимый и непонятный поступок. В одной из последних записей Ахматовой содержится вопрос к себе самой: «А может быть, его (Гарш<ина>) тоже приглашали?!», — т.е. имеется в виду, что «приглашали» органы КГБ, следившие, как она считала, за ней (РТ 115).

52 «Я воды Леты пью...» — Строки из поэмы Пушкина «Домик в Коломне», в которой Ахматова находила один из примеров пушкинской тайнописи (см. т. 4).

Мой редактор был недоволен... — Драматическая тема отношений с издательским редактором оставалась

«больной» вплоть до «Бега времени», а образ редактора приобрел собирательный характер.

52 Музыкальный ящик гремел. // И над тем надбитым флаконом, // Языком прямым и зеленым, // Неизвестный мне яд горел. — «Музыкальный ящик» и «надбитый флакон» отражают реалии жизни Ахматовой, когда она, порвав с В.К. Шилейко, поселилась у О.А. Глебовой-Судейкиной и А.С. Лурье в доме на набережной Фонтанки, 18. Биограф А.С. Лурье И. Грэм сообщает: «У А<ртура> С<ергеевича> был старинный музыкальный ящик. А.С. говорил, что нашел в Гостином Дворе очень красивый, старинный флакон из горного хрусталя, надтреснутый и без пробки. Они все втроем фантазировали, что, может быть, в этом флаконе когда-то хранился яд Борджиа» («Артур и Анна». С. 194).

Одновременно несомненная отсылка к стихотворению Ш. Бодлера «Флакон» из книги «Цветы зла».

Я пишу для кого-то либретто... — В одном из вариантов (РНБ): «Я пишу для Артура либретто...» — Артур Сергеевич Лурье (1892—1966) — композитор, музыкант, ученик А.К. Глазунова по Петербургской консерватории, близкий друг Ахматовой, написал музыку к нескольким ее ранним стихотворениям, а также к стихотворению «Тень» (после 1940 г.), работал над музыкой «Заклятия» к «Поэме без героя» (см. в прилож. нотографию). В начале 1920-х гг. Ахматова написала либретто балета на текст «Снежной маски» А. Блока для А. Лурье. Текст либретто утрачен, но некоторые его мотивы и художественные приемы, по-видимому, нашли отражение в балетном либретто к «Поэме без героя».

А ведь сон — это тоже вещьца! // «Soft embalmer», Синяя птица. — «Soft embalmer» («Нежный

утешитель») из стихотворения английского поэта-романтика Джона Китса (1795—1821) «Ода ко сну»:

А ты, хранитель тишины ночной,
 Не пальцев ли твоих прикосновенье
 Дает глазам, укрытым темнотой,
 Успокоенье боли и забвенье?
 О сон, не для молитвенный обряд,
 Закрой глаза мои или во мраке
 Дождись, когда дремоту расточат
 Рассыпанные в изголовье маки,
 Тогда спаси меня, иль ответ дня
 Все заблужденья явит, вне сомненья;
 Спаси меня от Совести, тишком
 Скребущей, как крот в норе горбатой,
 Неслышно щелкни смазанным замком
 И ларь души умолкшей запечатай.

(Пер. О. Чухонцева).

См. также «Макбет» Шекспира (акт II, сц. 2):

...невинный сон, тот сон,
 который тихо сматывает нити
 С клубка забот, хоронит с миром дни,
 Дает усталым труженикам отдых,
 Врачующий бальзам больной души,
 Сон, это чудо матери-природы,
 Вкуснейшее из блюд в земном пиру.

(пер. Б. Пастернака).

Синяя птица — драма-сказка бельгийского символиста Мориса Метерлинка (1862—1949), где мальчик Тильтиль и девочка Митиль в поисках чудесной синей птицы попадают в царство снов; постановка сказки Московским художественным театром (с 1909 г.) пользовалась большой популярностью.

Г. Кружков в статье «Ты опоздал на много лет... Кто герой поэмы без героя?» находил в поэме «слои» «Синей птицы» Метерлинка, связывая ее с символистским «театром-сновидением» (Новый мир. 1993. № 3. С. 216—226).

52 Эльсинорских террас парапет. — На террасе королевского дворца в Эльсиноре Гамлету является призрак отца. Однако Ахматова в своих записных книжках отсылает эту строку еще и к Полю Валери (1871—1945) — французскому поэту, академику, эссеисту, близкому к символизму. См.: «И вот на огромной террасе Эльсинора, тянущейся от Базеля к Кельну, раскинувшейся до песков Ньюпорта, до болот Соммы, до меловых отложений Шампани, до гранитов Эльзаса, — европейский Гамлет глядит на миллионы призраков. Но этот Гамлет — интеллектуалист. Он размышляет о жизни и смерти истин. Ему служат привидениями все предметы наших распрей, а угрызениями совести — все основы нашей славы; он гнется под тяжестью открытий и познаний, не в силах вырвать себя из этого не знающего границ действующая. Он думает о том, что скучно сызнова начинать минувшее, что безумно вечно стремиться к обновлению. Он колеблется между двумя безднами, ибо две опасности не перестанут угрожать миру: порядок и беспорядок» (В а л е р и П. Кризис духа. М., 1936. С. 78).

53 Не отбиться от рухляди пестрой! // Это старый чудит Калиостро... — Калиостро (Джузеппе Бальзамо, 1743—1795) — известный авантюрист, прославился своими любовными похождениями, чудесами и пророчествами. Здесь намек на М. Кузмина, автора романа «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро» (Пг., 1919). В ходе дальнейшей работы над поэмой образ Калиостро — Кузмина вырастает в инфернальную фигуру, воплощающую зло. В одном из списков поэмы, на полях, напротив соответствующей строки, помета, сделанная рукой Ахматовой: «М<ихаил> К<узмин>».

Возможна также отсылка к стихотворению Вс. Князева, когда в 1912 г. он и М. Кузмин поехали в Митаву и поселились в гостинице, в которой в XVIII в. жил Калиостро:

Вот в новом городе... Все ново...
 Привез извозчик без резин
 К гостинице, где Казанова
 Когда-то жил. И Карамзин.
 И где кудесник Калиостро
 Своих волшебств оставил след...
 (К н я з е в. С. 95).

53 И цыганочка лижет кровь. — В ряде списков поэмы строка имеет подстрочное примечание: «Девушка с полоски кремневой // Острым язычком слизывает кровь» — «У цыган». Имеется в виду стихотворение Н. Гумилева из кн. «Огненный столп».

Напев Херувимской // За высоким окном дрожит (варианты: «У ампириных церквей...», «У закрытых церквей...»). — *Напев Херувимской* — в православной церковной службе Херувимская песнь составляет часть литургии, получив название от начальных строк «Иже Херувимы».

Расстояние, как от Луги // До страны атласных баут. — *Луга* — город в Ленинградской области, 137-й километр по направлению Пскова. Противопоставление ориентировано на пушкинский текст:

Есть в России город Луга
 Петербургского округа;
 Хуже не было б сего
 Городишки на примете,
 Если б не было на свете
 Новоржева моего.

(Пушкин А. С. Т. 1. С. 305).

Возможно, Луга выбрана и как «черта оседлости» для тех петербуржцев, которые выслались из Ленинграда, а после возвращения из ссылки не получали вида на жительство в городе.

За «страной атласных баут» угадывается Ленинград 30-х годов.

По свидетельству З. Б. Томашевской, существовал вариант: «До Сионских горних высот» (в устном чтении Ахматовой). М. М. Кралин отмечает переключку этого варианта строки со стихотворением Пушкина «Напрасно я бегу к Сионским высотам...» (БО 1. С. 431).

Баута Венецианских карнавалов состояла из белой атласной маски и широкого черного плаща с черной кружевной пелериной. К маске прикреплялся кусок черного шелка, закрывавший нижнюю часть лица, шею и затылок. На голову надевалась треугольная черная шляпа, отделанная серебряным галуном. При «бауте» носили черные шелковые чулки и черные туфли с пряжками. Сочетание цветов смерти — белого и черного — возвращало и к трагическому маскараду 1913 г. и предвещало грядущие катаклизмы в жизни послереволюционного Петербурга.

«Баута» как символ зла связана и с лермонтовским «Маскарадом», поставленным Мейерхольдом (на генеральной репетиции «Маскарада», состоявшейся 25 февраля 1917 г., Ахматова была с Б. Анрепом). Этот день как начало Февральской революции Ахматова считала роковым для России и для себя. Театральный критик В. Соловьев писал по поводу последнего спектакля в дореволюционном Александринском театре: «Весьма примечателен костюм Неизвестного на сцене «Маскарада». Черный плащ, отделанный серебром, и белая маска с птичьим клювом, баута, излюбленный костюм карнавала последних дней святейшей Венецианской республики. Это — действительно тот костюм, в который может быть наряжен только такой значительный театральный персонаж, как Неизвестный» (Аполлон. 1917. № 2—3. С. 78).

53 *Бес попутал в укладке рыться...* — Укладка, старинный сундук, с нарезной, инкрустированной крышкой, нередко имел музыкальный завод. Когда в 1924 г.

О.А. Глебова-Судейкина уезжала в Берлин, она оставила часть своих вещей, в том числе и сундук-укладку, в котором Ахматова до конца жизни хранила рукописи, книги и другие реликвии. В настоящее время «укладка» находится в Музее «Фонтанный Дом».

53 «Подорожник», «Белая стая» — сборники стихотворений Ахматовой: «Подорожник» — четвертая книга, вышла в 1921 г. в издательстве «Петрополис»; «Белая стая» — третья книга, вышла в сентябре 1917 г., в издательстве М.Л. Лозинского «Гиперборей».

Так и знай: обвинят в плагиате... — Здесь обнажение художественного приема — введение в поэму так называемого «чужого текста», который «переплавляется» и делается «своим». В одном из списков поэмы напротив этой строфы, на полях — помета: «Форель разбивает лед», — отсылающая к поэме М. Кузмина, сюжет и строфика которой созвучны «Поэме без героя». Кузминские мотивы в творчестве Ахматовой подробно рассмотрены в исследовании Р.Д. Тименчика, В.Н. Топорова, Т.В. Цивьян «Ахматова и Кузмин» (Russian Literature. 1978. VI—3. С. 3—305).

Известно, что в 1936 г. Ахматова собиралась переводить трагедию П.Б. Шелли «Ченчи» (1819), в которой дочь графа Ченчи Беатрис, вступив в сговор с братьями и молодой мачехой Лукрецией, убивает отца-тирана. В 1599 г. они были осуждены и казнены. В авторских размышлениях к трагедии возникает вопрос о «плагиате». В предисловии к «Ченчи» Шелли писал, что смысл и пафос Беатрис подсказан ему «более возвышенным» местом из драмы Кальдерона «Чистилище святого Патрика» (1634). И это «единственный плагиат, который им совершен».

Укронный, противогаз. — Реалии военного времени. В 1941 г. Ахматова, как и другие ленинградцы, прини-

мала участие в дежурствах по охране дома, имея при себе сумку с противогазом. См. стихотворение Ольги Берггольц:

У Фонтанного дома, у Фонтанного дома,
 У подъездов, глухо запахнутых,
 У резных чугунных ворот
 Гражданка Анна Андреевна Ахматова,
 Поэт Анна Ахматова
 На дежурство ночью встает.
 На левом бедре ее
 тяжелеет, обвиснув, противогаз,
 А по правую руку, как всегда, налегке,
 В покрывале одном,
 приоткинута
 над сиянием глаз,
 Гостя милая — Муза
 с легкой дудочкою в руке.
 <...> О, кого ты, кого, супостат, захотел превозмочь?
 Или Анну Ахматову,
 вставшую у Фонтанного дома,
 от Армии не遠далеке?
 Или стражу ее, ленинградскую эту
 бессмертную белую ночь?
 Или Музу ее со смертельным оружием,
 с легкой дудочкой в легкой руке?
 (Берггольц О. «Воспоминания». С. 214).

54 Столетняя чаровница. — В авторских примечаниях к некоторым спискам Ахматова называет свою поэму наследницей романтического литературы.

И Брюлловским манит плечом. — На полотнах Карла Павловича Брюллова (1799—1852) изображены красавицы — с открытыми плечами (см., например, «Итальянка, собирающая виноград»). Возможна также отсылка к портрету (акварель, не позднее 1832 г.) Натальи Николаевны Гончаровой работы Александра Павловича Брюллова (1798—1877). 8 декабря 1831 г. Пушкин писал жене из Москвы: «Брюллов пишет ли твой портрет?»

(Пушкин А. С. Т. 10. С. 394). Здесь также реминисценция из поэмы М. Кузмина «Фореаль разбивает лед»:

Никто не видел, как в театр вошла
И оказалась уж сидящей в ложе
Красавица, как полотно Брюллова.
Такие женщины живут в романах,
Встречаются они и на экране...
За них свершают кражи, преступления,
Подкарауливают их кареты
И отравляются на чердаках.
Теперь она внимательно и скромно
Следила за смертельной любовью,
Не поправляя алого платочка,
Что сполз у ней с жемчужного плеча...
(Кузмин. С. 532).

54 Звездная палата — высший королевский суд в Англии, ставший орудием королевского произвола, был создан Генрихом VII (1457—1509) и существовал с 1487 по 1641 г., ликвидирован во время Английской буржуазной революции. Заседания суда проходили в одном из зданий Вестминстерского аббатства с потолком, украшенным позолоченными звездами. Происхождение названия «Звездная палата» («Star chamber») связывают также с древнееврейским «штар» — долговое обязательство: считалось, что палата была в средние века местом хранения документов, связанных с евреями, до их изгнания из Англии при Эдуарде I (1290). В одной из записных книжек Ахматова поясняет: «Звездная палата — Английское ЧЕКА».

Манфредовы ели — в лирической трагедии Байрона «Манфред» (1817) герой поднимается на альпийскую вершину, поросшую мрачным еловым лесом.

Шелли Перси Биш (1792—1822) — английский поэт-романтик, друг Байрона. Изгнанный из Англии, он последние годы жизни путешествует с женой по северной

Италии. В начале июня 1822 г. вместе с одним из друзей и юнгой вышел в море на специально для него изготовленной в Генуе парусной лодке, носившей название «Дон Жуан» (переименована в «Ариэль»), которая была потоплена внезапно налетевшим шквалом. Тело Шелли, выброшенное волнами через две недели после катастрофы, опознали по томику Китса, уцелевшему в одном из карманов. 8 июля 1822 г. Байрон, Трилони и Ли Хант предали тело Шелли сожжению на морском берегу, согласно близким ему античным традициям, облив вином и благовонными маслами. По преданию, сердце Шелли, не тронутое огнем, было захоронено вдовой в Боскамбе (графство Гемпшир), прах покоится на протестантском кладбище в Риме, недалеко от могилы Китса.

54 Факел Георг держал... — *Георг*. — В одном из списков исправлено на: «Факел Байрон держал», но потом восстановлено прежнее написание имени Байрона, принятое в России во времена Пушкина. 7 апреля 1825 г. Пушкин писал из Михайловского П.А. Вяземскому: «Нынче день смерти Байрона — я заказал с вечера обедню за упокой его души. Мой поп удивился моей набожности и вручил мне просвиру, вынутую за упокой раба Божия боярина Георгия. Отсылаю ее тебе» (Пушкин А. С. Т. 10. С. 135).

Л.К. Чуковская вспоминает слова Ахматовой о том, что строфа связана не с описанием самих похорон, а с картиной французского художника Л.Э. Фурньера «Похороны Шелли», широко известной в России по журнальным репродукциям (Чуковская, 3. С. 175).

Я не та английская дама... — Возможно, имеется в виду баллада Китса «La Belle Dame sans merci»*, рассказывающая о любви рыцаря к жестокой красавице:

* «Прекрасная дама, не знающая милосердия» (фр.).

...Ввела меня в волшебный грот
 И стала плакать и стенать.
 И было дикие глаза
 Так странно целовать.
 И убаюкала меня,
 И на холодной крутизне
 Я все забыл в глубоком сне,
 В последнем сне.
 Мне снились рыцари любви,
 Их боль, их бледность, вопль и крип.
 Ты видел, ты погиб!
 (Пер. В. Левика).

54 *И совсем не Клара Газуль...* (современное написание: «Газуль») — «Театр Клары Газуль» — один из памятников французской литературы 20-х годов. XIX в. Объединяет несколько пьес, написанных вымышленным лицом, якобы испанской актрисой Кларой Газуль. Книга имеет предисловие и авторские комментарии, на обложке — портрет настоящего автора — Проспера Мериме, облаченного в женское платье.

«Пьесы театра Клары Газуль» в 1924 г. были поставлены в Москве в театре студии Евг. Вахтангова, а в сезоне 1923/24 г. — в театре МГСПС; в традициях старинного балагана, соединялись интермедиями.

И привел меня сам июль. — Июль в поэзии Ахматовой олицетворял жизнетворное начало, в противоположность «трагическому августу», месяцу смерти А. Блока, расстрелу Н. Гумилева, аресту Н. Пунина. Также 24 июля — день именин Ольги.

ЭПИЛОГ

55 *Фонтанный Дом* — см. коммент. ко второй редакции «Поэмы без героя».

55 *Смотрит в комнату старый клен...* — Ветки клена дотягивались до окна комнаты во флигеле Фонтанного Дома, где жила Ахматова (см. портрет работы А. Осмеркина «Белая ночь», 1940). Клен как свидетель и соучастник жизни, возможно, ассоциировался в сознании Ахматовой и с поэтическим образом из трагедии Н. Гумилева «Гондла»:

И, не слушая волчьих угрозы,
Буду близкими я погребен,
Чтоб из губ моих выросли розы,
Из груди многолиственный клен.

(Гумилев, 2. С. 70).

Это где-то там — у Тобрука, // Это где-то здесь — за углом. — Тобрук — город в Ливии, где в 1942 г. союзнические войска под командованием генерала Монтгомери вели бои с немецкими и итальянскими соединениями, неся тяжелые потери.

Э.Г. Герштейн, размышляя о принципах комментирования «Поэмы без героя», в частности, пишет: «Если верить комментариям, Ахматова назвала порт Тобрук, потому что там «шли ожесточенные бои между английскими и немецко-итальянскими войсками». Почему же Ахматова обратила свой взор именно на Ливию? Разве это единственный фронт во время Второй мировой войны? Неужели же она выбрала название Тобрука только для рифмы?»

А дело в том, что принятый в изданиях сочинений Анны Ахматовой комментарий не отражает истинного положения вещей, то есть не вскрывает значения творческого импульса поэта. Бои, действительно, шли под Тобруком, но с апреля по декабрь 1941 года длилась осада этого порта. Анна Андреевна, оплакавшая в своих стихах осаду Парижа и бомбежку Лондона, не могла пройти мимо особого испытания людей, запертых в городе, подвергавшихся обстрелу с моря и воздуха, переносивших голод, страх

и смерть. Всю весну и лето мы с трепетом разворачивали газеты, надеясь узнать, что блокада Тобрука уже кончилась, но она продолжалась. Ахматова успела испытать начало блокады в Ленинграде. Теперь эти ужасы были не «где-то там», а «здесь за углом» (Г е р ш т е й н Э. Заметки о «Поэме без героя» Анны Ахматовой // Петербургский журнал. Л., № 1—2. 1993. С. 64).

55 Ты мой грозный и мой последний... — Эти строки, как и посвящение «Городу и другу», обращены к В.Г. Гаршину. Во второй и последующих редакциях поэмы посвящение Гаршину было снято, а указанные строфы коренным образом переработаны. В списке В. Румянцевой (РГБ) — вариант:

Ты не верный и ты последний,
Темный слушатель темных бредней,
Мне какую готовишь месть.

ПОЭМА БЕЗ ГЕРОЯ

1940 — 1942

Представляет собой автограф редакции «Поэмы без героя» из коллекции Е. М. Браганцевой (ныне хранится в Государственном литературном музее). Воспроизводится впервые (*без права републикации*).

1913 ГОД, ИЛИ «ПОЭМА БЕЗ ГЕРОЯ»

ТРИПТИХ

1940—1945

<Вторая редакция>

Печ. по списку из коллекции Е. М. Браганцевой (ГЛМ. Ф. 40. Оп. I. Ед. хр. 6). Воспроизводится впервые. Является одним из ранних текстов второй редакции. Пред-

ставляет собой авторизованную машинопись с пометами Ахматовой и ее разделительными знаками в виде пятиконечных звездочек. Во второй редакции «Поэмы без героя» посвящение впервые названо «Первым» с указанием адресата: «Памяти Вс. Гав. Князева», за ним следует «Второе посвящение» — О. Судейкиной, намечен новый лирический сюжет, обусловленный введением образа Гостя из Будущего. Коренным образом переработан «Эпилог».

Елена Михайловна *Браганцева* — московская журналистка, в первые годы Великой Отечественной войны работала в Ташкенте на радио.

Об отношениях Ахматовой с Е. М. Браганцевой свидетельствуют телеграммы (ГЛМ. Ф. 40. Оп. I. Ед. хр. 12):

МОСКВА ПУШКИНСКАЯ ПЛОЩАДЬ ИЗВЕСТИЯ
БРАГАНЦЕВОЙ ТАШКЕНТА
ДОЛГО ТЯЖЕЛО БОЛЬНА ПОПРАВЛЯЮСЬ НАПИШУ
НЕ ЗАБЫВАЙТЕ ПРИВЕТ АХМАТОВА
(почтовый штемпель — 16.11.43)

«СКОРО БУДУ МОСКВЕ ДОГОВОР С ЖУРНАЛАМИ
ПРИВЕТ АХМАТОВА»

(дата экспедиции «Известий» о поступлении — 28 февраля, 1944).

90 *«Бог сохраняет все. Девиз в гербе на воротах дома, в котором я жила, когда писала поэму».* — Эпиграф с вариациями входил во все редакции и списки поэмы.

Девиз в гербе — в «Общем гербовике дворянских родов Всероссийской империи» сообщается: «По середине золотого щита в красном поле, окруженном лавровым венцом, изображена золотая корона, то есть герб древних владетелей Пруссских и под оную два серебряных креста, означенные перпендикулярно. В нижней части на золотом щите видна шапка, служившая в древние времена отличием для бояр, в которых чинах фамилии Шереметевых мно-

гие находились; а в низу шапки изображены копье и меч, положенные крестообразно на серебряном полумесяце, рогами обращенном в верх. Щит увенчан обыкновенным дворянским шлемом и с дворянскою на нем короною, на поверхности которой между двух серебряных звезд шестиугольных виден кумиропоклонный дуб. Щит держат два льва, имеющие золотые лбы, а во рту лавровую и масличные ветви, из коих у стоящего с правой стороны находится в лапе скипетр, а с левой — держава в память того, что предки фамилии Шереметевых были в Пруссии владетелями. Намет на щите золотой, подложенный красным; под щитом надпись: «Deus conservat omnia» (Общий гербовик дворянских родов Всероссийской империи. Ч. 2, отд. 1. 10).

Дома, в котором я жила... — Имеется в виду флигель Шереметевского дворца по набережной реки Фонтанки. 27 июля 1712 г., в третью годовщину Полтавской победы, Петр I пожаловал фельдмаршалу Борису Петровичу Шереметеву (1652—1719) участок земли от Фонтанки до Литейного. В разработке планов строительства и возведении дворца принимали участие С. И. Чевакинский, Ф.С. Аргунов.

В черту города Шереметевский дворец вошел при Павле I. Точный год завершения постройки не зафиксирован. Известно, что церковь была устроена в 1733 г., считалась первой в столице по богатству церковной утвари, собранию святых образов и драгоценных окладов. Решетка Шереметевского дворца относится к более позднему времени, выполнена по проекту архитектора И.Д. Корсини. Позже были установлены «затейливые Литейные ворота» работы П.И. Аргунова.

Поселившийся во дворце сын фельдмаршала — Петр Борисович Шереметев — 26 февраля 1755 г. устраивает свой первый грандиозный маскарад, традиции которого поддерживались и в дальнейшем.

В 1918—1919 г. Ахматова жила в южном флигеле Фонтанного Дома, в квартире второго мужа В. К. Шилейко, в 1925—1952 г. — в северном флигеле (до 1937 г. со своим третьим мужем Н.Н. Пуниным; после разрыва с ним осталась в одной из комнат той же квартиры). «Целой симфонией ужасов» назвала Ахматова Шереметевский Дом, оказавшись невольной свидетельницей разорения и поругания культурных ценностей, вместилищем которых был дворец. Газета «Русские ведомости» 17 ноября 1918 г. сообщала о реквизиции особняка графов Шереметевых; 10 ноября того же года были арестованы трое сыновей и два зятя последнего владельца дома, графа Сергея Дмитриевича Шереметева (1844—1918).

В 1952 г., покидая Фонтанный Дом в связи с переездом по новому адресу (ул. Красной Конницы, бывш. Кавалергардская), Ахматова написала:

Особенных претензий не имею
Я к этому сиятельному дому,
Но так случилось, что почти всю жизнь
Я прожила под знаменитой кровлей
Фонтанного дворца... Я нищей
В него вошла и нищей выхожу...

По стечению обстоятельств, тело Ахматовой, скончавшейся 5 марта 1966 г. в подмосковном санатории Домодедово, перевезли в Институт имени Склифосовского, бывший Странноприимный дом графов Шереметевых, с тем же девизом в гербе, что и на воротах Фонтанного Дома. Построен графом Николаем Петровичем Шереметевым после кончины П.И. Жемчуговой, по ее завещанию.

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Впервые — в кн.: «День поэзии». М., 1963. С. 84. Написано зимой 1943 г. (первая часть). Позже вписано в тексты, подаренные в Ташкенте Ф.Г. Раневской

и Е.М. Браганцевой, а также в «окончательный» текст «Гаршинской редакции», завершившей «ташкентский период» работы над поэмой. Датировано — 8 апреля 1943 г.

92 Никаких третьих, седьмых и двадцать девятих смыслов поэма не содержит. — Три и семь употреблены Ахматовой как магические цифры, что же касается числа двадцать девять, академик В.Н. Топоров связывает это цифровое сочетание с 1929 г., когда торжественно отмечали 50-летие И. В. Сталина, и с началом повсеместного культа и нового витка репрессий, охватившего все сферы жизни страны (Т о п о р о в В. Об Ахматовской нумерологии и менологии // Анна Ахматова и русская культура начала XX века. Тезисы конференции. М., 1989. С. 11).

«Еже писахъ — писахъ» (ц е р к . - с л а в .) — означает невозможность изменить написанное. Сказано Понтием Пилатом, отказавшимся исправить слова, начертанные им на кресте Спасителя: «Иисус Назорей, царь Иудейский» (Евангелие от Иоанна, 19, 19—22). См. также последние строки «Домика в Коломне» Пушкина: «...Больше ничего // Не выжмешь из рассказа моего» (на эту очевидную связь обратил внимание Эрге) (Г р и н б е р г Р. // Воздушные пути. Нью-Йорк. № 3. С. 295).

ПЕРВОЕ ПОСВЯЩЕНИЕ

93 Памяти Вс. Гав. Князева. — Всеволод Гаврилович Князев (1891—1913) — прототип главного героя первой части поэмы, корнета, убившего себя на пороге неверной возлюбленной, «Коломбины». В реальности — петербуржец Князев, начинающий поэт, вольноопределяющийся 16-го гусарского (ранее драгунского) полка, расквартированного в Риге. Часто наезжал в Петербург, где был

принят в литературно-художественных кругах. Покончил жизнь самоубийством в Риге выстрелом в грудь 29 марта 1913 г., умер в городской больнице 5 апреля, похоронен на Смоленском кладбище Петербурга 8 апреля. Одним из поводов самоубийства корнета (в действительности младшего унтер-офицера, Князев не дослужился до чина корнета) явился разлад с М. Кузминым и О.А. Глебовой-Судейкиной, с которыми он был связан близкими отношениями, хотя были и другие причины (см.: Т и м е н ч и к Р. Рижский эпизод в «Поэме без героя» Анны Ахматовой // Даугава. 1984. № 2. С. 113—121; М о к - Б и к е р. С. 201).

При жизни Князева были опубликованы два его стихотворения («Новый журнал для всех». 1910. № 21 и «Новая жизнь». 1911. № 4). Предполагалось издание совместной книги Кузмина и Князева с взаимонаправленными стихами в оформлении С.Ю. Судейкина — «Пример влюбленным. Стихи для немногих», однако ссора (12 сентября 1912 г.), которая произошла в Риге, где Кузмин жил у Князева, помешала изданию.

К годовщине смерти отца Князева — Гавриил Михайлович, преподаватель русской словесности, издал сборник стихотворений сына с его портретом: «Всеволод Князев. Стихи. Посмертное издание» (СПб, 1914). На переплете книги — трехцветная полоса: темно-красная, зеленая, желтая — «цвета корнета». В заметке «от издателя» Г.М. Князев писал: «...собирая и печатая его «песни», мне хотелось остановить хоть несколько в неудержимом беге времени, закрепить в некотором реальном явлении тот милый «сон», которым он «цвел» и «дышал», пока еще жил на земле». В отклике на книгу отмечались «свежесть и искренность юношеских чувств» (журн. «Дневник писателя». 1914. № 3—4. С. 77).

Автор воспоминаний об Ахматовой Л. Титов пишет: «В апреле 1911 г. Кузмин приезжал в Царское с Всеволодом Князевым. Гумилев сказал тогда о Князеве, что это

самый красивый мужчина, которого он видел, и это было ровно за два года до 5 апреля 1913 г.» («Памяти Анны Ахматовой». С. 215).

Кузмин посвятил Князеву цикл стихов «Осенний май» в кн. «Осенние озера» (1912). В сентябре 1912 г. перед самым разрывом он написал обращенный к Князеву цикл «Бисерные кошельки», предназначенный для декламации О.А. Глебовой-Судейкиной:

...Одна ниже я бисер на свободе:
Малиновый, зеленый, желтый цвет —
Твой цвета. Увидишь ли привет?
Быть может, ведь и там, в твоём походе
Ложится снег!

(Кузмин. С. 271).

После смерти Князева в стихах увидели пророчество:

Ждала дружка издавека,
Да не дошла кошелька,
Погиб дружок в дороге дальней...

(Там же. С. 272).

В 1931 г. Г. Иванов писал ностальгически в стихотворении «Январский день. На берегу Невы...»:

Вновь соловьи засвищут в тополях,
И на закате, в Павловске или в Царском,
Пройдет другая дама в соболях,
Другой влюбленный в ментике гусарском...
Но Всеволода Князева они
Не вспомнят в дорогой ему тени.

(Иванов Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1994.
Т. 3. С. 287, 608).

93 *А так как мне бумаги не хватило, // я на твоём пишу черновике* (в некоторых текстах «не хватало», в списке В. Я. Виленкина — «не хватает», «проступает»). — Спор о принадлежности «черновика» Князеву, Мандель-

штаму, Гумилеву нашел отражение во многих литературоведческих и мемуарных работах. Версия о принадлежности «черновика» Князеву была подсказана самой Ахматовой, говорившей, что, уезжая в Берлин в 1924 г., О.А. Глебова-Судейкина оставила ей некоторые свои вещи: иконы, старинный фарфор, укладку — с книгами, фотографиями и бумагами, среди которых, можно полагать, были письма и стихи Вс. Князева.

Л. Я. Гинзбург, посещавшая студию стихотворчества, руководимую Н. С. Гумилевым, приводит его слова, по-видимому, хорошо известные Ахматовой: «Я понимаю, что в порыве первого вдохновения можно записать стихи на чем попало, но для работы над стихотворением, надо сначала взять лист белой бумаги (Г и н з б у р г Л. Человек за письменным столом. Л. 1989. С. 15).

93 *И темные ресницы Антиноя...* — В отличие от гомеровского Антиноя, убитого Одиссеем на пиру женихов Пенелопы, здесь подразумевается другой Антиной — фаворит римского императора Адриана (нач. II в.), обладавший редкой красотой; совершил, по одной из версий, жертвенное самоубийство, чтобы отвести беду от обожаемого императора и доказать ему свою любовь — утопился в Ниле.

Н.Я. Мандельштам вспоминает: «Под «первым посвящением» «Поэмы без героя» стоит дата — 27 декабря. Это годовщина смерти Мандельштама — по крайней мере, по официальным данным, а других у нас нет. <...> В «посвящении» поминаются ресницы. У Мандельштама они были невероятной длины. <...> В Ташкенте, в первый раз услышав «Поэму», я спросила, кому адресовано «Первое посвящение», Ахматова с досадой ответила: «на чьем черновике я могу писать!» Виленкину и еще кому-то она прямо говорила, что «посвящение» написано Мандельштаму (Виленкин даже написал мне об этом письмо, и оно у меня

в архиве). В «посвящении» есть снежинка, тающая на руке *, и я сначала думала, что она где-нибудь поминается в стихах Ахматовой или Мандельштама, Ахматова меня успокоила: «Ося знает». <...> Наконец в «Поэме» на секунду звучит голос Мандельштама и его подлинные слова: «Я к смерти готов». Эти слова Ахматова приводит в «Листках из дневника» (М а н д е л ь ш т а м Н. Воспоминания, 2. С. 486, 487, 488).

См. также прозу Ахматовой «Амедео Модильяни»: «У него была голова Антиноя и глаза с золотыми искрами, — он не был похож ни на кого на свете».

К истории возникновения поэмы Ахматова обращалась не раз. В ее бумагах встречается запись: «Первый росток, который я десятилетия скрывала от себя самой, — это, конечно, запись Пушкина: «Только первый любовник производит впечатление на женщину, как первый убитый на войне». Всеволод был не первым убитым и никогда моим любовником не был, но его самоубийство было так похоже на другую катастрофу...». В рукописях Ахматовой не раз встречается помета: «24 декабря. 1911 г. Миша Линдеберг». Комментарий текстов Ахматовой Р. Д. Тименчик поясняет: «Другая катастрофа», к которой длинным отточиением отсылает нас автор, — это событие, описанное во владикавказской газете в декабре 1911 года: «В ночь на 23 декабря в казарме 3-й батареи 21-й артиллерийской бригады в 1-й части города выстрелом в грудь из револьвера системы

* Имеются в виду строки: «И, как тогда снежинка на руке, // доверчиво и без упрека тает...». В других списках варианты: «И как всегда снежинка на руке...», «И как снежинка на моей руке...», «И как снежинка на твоей руке, доверчиво и без упреков тает». Ср. у О. Мандельштама в стихотворении «Я потеряла нежную камею...» (1916):

Еще одна пушистая снежинка
 Растаяла на веере ресниц.
 (М а н д е л ь ш т а м, 1. С. 124).

«Наган» кончил жизнь самоубийством вольноопределяющийся этой батареей, сын директора С.-Петербургского кадетского корпуса Михаил Александрович Линдеберг. <...> Причины, побудившие его кончить жизнь, говорят, — романтические» (Т и м е н ч и к Р. Рижский эпизод в «Поэме без героя» Анны Ахматовой. С. 121).

Исследователи творчества Ахматовой отмечали связь истории самоубийства в поэме с сюжетами ранних стихов: «Высокие своды костела...» и «Мальчик сказал мне: «Как это больно...», — написанных осенью 1913 г. См. также в поэме «У самого моря»:

Смутный и ласковый мой царевич
Тихо лежал и глядел на небо.
Эти глаза зеленее моря
И кипарисов наших темнее...

Составитель и комментатор первого научного издания Анны Ахматовой акад. В. М. Жирмунский отмечает, что слова из «Посвящения»: «Я на твоём пишу черновике» и «Тёмные ресницы Антиноя» не могут относиться к Князеву». Ахматова говорила ему: «Антиной — не Князев» (Р а б и н о в и ч Е. Ресницы Антиноя. Вестник новой литературы. СПб. № 4. 1992. С. 233). Е. Рабинович устанавливает связь между Антиноем в «Посвящении» к поэме и романом Георга Мориса Эберса (1837—1898) «Император», переведенным на русский язык и выдержавшим несколько изданий, по-видимому, известным Гумилеву и Ахматовой.

В 1908 г. Гумилев пишет из Каира: «...вблизи моего отеля есть сад, устроенный на английский лад, с искусственными горами, гротами, мостами из цельных деревьев. Вечером там почти никого нет, и светит большая бледно-голубая луна. Там дивно-хорошо. Но каждый день мне приходится в голову ужасная мысль, которую я, конечно, не приведу в исполнение, — это отправиться в Александрию и там

не утопиться, подобно Антиною, а просто сесть на корабль, идущий в Одессу» (Г у м и л е в, 1. С. 529).

История несчастного красавца Антиноя была на языке и «кончике пера» у современников Ахматовой. Отождествляя себя с Антиноем, М. Кузмин писал, обращаясь к Князеву, в последней части цикла «Зеленый доломан» (1911—1912):

Зачем копье Архистратига
 Меня из моря извлекло?
 Затем, что существует Рига
 И серых глаз твоих стекло...

(К у з м и н. С. 624 — 625).

Цветовая гамма у Кузмина обычно конкретна, как бы свидетельствуя здесь против того, что «зеленый дым» глаз относится к Князеву. См. в стихотворении «Любовь»:

Только помню бледноватые щеки,
 серые глаза под темными бровями
 и снний ворот у смуглой шеи...

(К у з м и н. С. 112).

Однако в поэме «Форель разбивает лед» глаза «гусарского Пьеро» названы «зелеными». По-видимому, серый цвет заменен на зеленый как более эффектный и вписывающийся в цветовую палитру поэмы с ее зеленой стихией воды, равно как вместо стрелявшего в грудь Князева появляется романтизированный «гусарский мальчик с простреленным виском».

Ахматова не захотела обойти вниманием факта, хорошо известного ее современникам, о «маске» Кузмина. На «башне» Вяч. Иванова в обществе «Гафизов» и в артистических кругах Петербурга его называли Антиноем. Именем александрийского красавца Кузмин подписывал свои дружеские послания, скрепляя конверт печаткой с изображением его головы.

Возможно, напоминание о Кузмине возникает в подтексте первого посвящения в связи с его причастностью к трагедии, получившей широкую огласку.

Ахматовой было памятно и стихотворение Кузмина «Любовь»:

Если б я был вторым Антиноем,
утопившимся в священном Ниле, —
я бы всех сводил с ума красотой,
при жизни мне были б воздвигнуты храмы,
и стал бы
Сильнее всех живущих в Египте.
(Кузмин. С. 114).

Ср. строки Ахматовой (1961):

Если б все, кто помощи душевной
У меня просил на этом свете,
Все юродивые и немые,
Брошенные жены и калеки,
Каторжники и самоубийцы,
Мне прислали б по одной копейке,
Стала б я «богаче всех в Египте», —
Как говаривал Кузмин покойный...

ВТОРОЕ ПОСВЯЩЕНИЕ

94 О. Судейкиной. — Ольга Афанасьевна Глебова-Судейкина (1885—1945) — подруга Ахматовой, адресат нескольких ее стихотворений (см. т. 1), один из прототипов героини «Поэмы без героя».

О.А. Глебова (в замуж. Судейкина) родилась в бедной чиновничьей семье, закончила драматические курсы при Императорском театральном училище и в скором времени ее появилось в афишах рядом с прославленными мастерами русской сцены. Выступала в разнообразных амплуа в Александринском театре. Однако наиболее ярко талант ее проявился в Драматическом театре А. Суворина и в Петербургских театрах миниатюр.

Драматическая актриса, певица, танцовщица О.А. Глебова-Судейкина отличалась разносторонней одаренностью, создала коллекцию театральных кукол, расписывала фарфор (автор фарфоровых миниатюрных скульптур), вышила бисером портреты и картины, главным образом на религиозные сюжеты. С 1907 по 1915 г. — жена художника С.Ю. Судейкина, стала его любимой моделью, воплощением художественных и сценических фантазий. Одна из первых русских манекенщиц: сохранились открытки 1910-х годов, на которых О.А. Глебова-Судейкина представляет модели модных петербургских ателье. Ей принадлежит одна из версий перевода пьесы М. Метерлинка «Принцесса Мален». Известно, что во время службы Глебовой-Судейкиной в театре Комиссаржевской специально «под нее» предполагалась постановка этой пьесы. 30 августа 1909 г. Вяч. Иванов записал в дневнике: «Читаю, как и вчера, с Кузминым перевод Принцессы Малены Судейкиной. Кончили 4 действие». И снова — 31 августа: «Вечером был Судейкин. Он показывал свои эскизы к «Malenie», они очень красивы и интересны. Ольга Афанасьевна читала стихи» (Иванов Вяч. Собр. соч. Брюссель, 1974. Т. 2. С. 797, 798). Глебова-Судейкина оставила четыре тетради переводов из Ш. Бодлера, П. Верлена, С. Малларме, переданных ее биографом Э. Мок-Бикер в Музей Ахматовой «Фонтанный Дом», где также хранятся выполненные Глебовой-Судейкиной работы. В 1924 г. уехала в Берлин, затем обосновалась в Париже. Умерла в бедности в парижской больнице Бусико, похоронена на кладбище Сент-Женевьев-де-Буа.

94 Ты ли, Путаница-Психея... — Роли, которые Судейкина исполняла в 1912—1913 гг. в пьесах Ю. Беляева (см.: Беляев Ю. Путаница, или 1840 год. Святочная шутка в 1 д., с прологом. СПб., «Театральный день», 1910; Псиша. Пьеса в 4 д., с прологом. СПб., Б-ка «Вечернего

времени», изд. А.С. Суворина, 1914). Своим блистательным исполнением Судейкина превращала посредственные пьесы в волшебное искрометное действо, собиравшее на представления «весь Петербург».

В ремарке к пьесе «Путаница, или 1840 год» сообщалось: «На освещенной сцене появляется фигура женщины. «Это Путаница. Она — вместо «Пролога». Прислушивается к музыке, улыбается лукаво и мечтательно... На ней светлое бальное платье, пышное, коротенькое, по модной картинке того времени. Поверх платья надета темно-зеленая бархатная шубка, отороченная горностаем; большая горностаевая муфта; смеющееся лицо с выбившимися по вискам кудряшками выглядывает из-под навеса большой бархатной шляпы; на ногах черные бархатные сапожки с меховой отделкой — вся она походит на веселую рождественскую елку, занесенную снегом.

Позвольте представиться, я — Путаница. А тысяча восемьсот сороковой год там — вы его сейчас увидите. Что вы говорите? «Кому нужно такое старье?» Право, не знаю. Как? Почему сороковой год? Не помню... Я все перепутала... забыла. Да, наконец, это дело автора, а вовсе не мое. Я — Путаница и больше ничего... Я — Путаница, и мое любимое дело все перепутывать в этом водевиле. Ах, водевиль, милый, старый водевиль! О нем тоскуют ваши скучные театры... Я — маленькая веселая искра, сохранившаяся в пепле ваших седых альманахов... Я залетела в камин к русскому водевилисту, и от моей искры зажег он свою холостую трубку, улыбнулся и сочинил куплет... Я горела на рабочем столе удивительного хохла, который написал «Ревизора» <...> Я блистаю на первых представлениях в глазах молодых женщин, в эполетах военных, в островах журналистов... Я сестра тех искр, которые брызжут от костров на театральной площади. Я — Путаница, душа старого водевиля...».

Пьесы Юрия Дмитриевича Беляева (1876—1917) — драматурга и театрального деятеля, близкого друга Шаляпина, Комиссаржевской, Дальского, Савиной, — пленяли современников простотой и безыскусностью выраженных чувств. По мнению критики, успех его пьес, склонных к «водевильной путанице», объяснялся умением найти «противоположение безжалостной, аксиоматически верной действительности», а главное, проникновением в «аромат стиля» и стремлением отдалиться «влечению» к какой-то легкости, дымчатой, воздушной перспективе, уловить некоторую бесплотность, некую очаровательную схему» (К у г е л ь А. Журн. «Театр и искусство». 1917. № 2. С. 35).

Об успехе О.А. Глебовой-Судейкиной в спектакле М. Кузмин писал: «Г-жа Глебова, дебютировавшая в роли «Путаницы», внесла все старомодное очарование, лукавое простодушие и манерное кокетство в свои интонации, жесты и танцы. Лучшей «Путаницы» мы не могли представить» (Аполлон. 1910. № 4. С. 78).

7—8 июня 1958 г. Ахматова, перечитав пьесу Беляева «Путаница», с огорчением записывает (РНБ): «Вчера мне принесли пьесу, поразившую меня своим убожеством. В числе источников поэмы прошу ее не числить... Невольно вспомнишь слова Шилейко: «Область совпадений столь же огромна, как и область подражаний и заимствований». Я даже, да простит мне Господь, путала ее с другой пьесой того же автора «Псиша», которую я тоже не читала. Отсюда стих:

Ты ли, Путаница-Психея...

Несмотря на эту ретроспективно-отрицательную оценку, пьеса с Глебовой-Судейкиной в роли Путаницы присутствует в «Поэме без героя», равно как «чаровница», появившаяся во второй части поэмы.

А.С. Лурье вспоминает: «На сцене тогда царили пьесы Беляева, и Ольга Афанасьевна играла весь его реперту-

ар — «Псишу», «Даму с Торжка» и «Путаницу». Судейкин написал очаровательный портрет Ольги Афанасьевны в этой роли. Играла она также в «Романе» Шелдона, «Стакане воды» Скриба и, конечно, в пьесах Гольдони и Гюгги.

Ольга Афанасьевна была одной из самых талантливых натур, когда-либо встреченных мною. Только в России мог оказаться такой феномен органического таланта: стоило Ольге Афанасьевне, как истинной фее, прикоснуться к чему-либо, как сразу начиналась магия, — настоящая магия людей, магия чувств и магия вещей, — вещи как бы зажигались внутренним огнем. Как фея, Ольга Афанасьевна имела ключи от волшебных миров, и ключи эти открывали невиданное и неслыханное; все вокруг нее сверкало живым огнем искусства.... Ольга Афанасьевна выражала собой рафинированную эпоху Петербурга начала XX века так же, как мадам Рекамье — la divine Juliette* выражала эпоху раннего Ампир. Вкус Ольги Афанасьевны был вкусом эпохи, утонченной и вычурной» (Воздушные пути. Нью-Йорк. 1967. № 5. С. 143).

94 *Хочешь мне сказать по секрету, // Что уже миновала Лету // И иною дышишь весной* (вариант: «...И пустынной идешь тропой...»). — Посвящение написано 25 мая 1945 г., когда Ахматова, по ее словам, еще не знала о смерти О.А. Глебовой-Судейкиной, умершей 19 января 1945 г.

Сплю. — Мне снится молодость наша, // Та ЕГО миновавшая Чаша (вариант: «Сплю, и снится мне юность наша, // Та разбитая вдребезги чаша»). — См. Евангелие от Матфея, 26. 42: «Еще, отошед в другой раз, молился, говоря: Отче Мой! если не может чаша сия миновать Меня, чтобы Мне не пить ее, да будет воля Твоя».

Ахматова имеет в виду испытания, выпавшие поколению Князева, предлагая в «Прозе о поэме» воспринимать

* Божественная Жюлия (фр.).

смерть корнета как «блаженное усение», по-видимому, напоминая о других возможных адресатах первого посвящения — Н. Гумилеве и О. Мандельштаме.

В «разбитой вдребезги чаше» очевиден и отклик на стихотворение Н. Гумилева «Избиение женихов» (1909). На пиру женихов Пенелопы возвратившийся из странствий Одиссей, пустив стрелу в шею Антиноя, выбивает у него из рук поднесенную к губам чашу с красным вином:

Только над городом месяц двурогий
Остро прорезал вечернюю мглу,
Встал Одиссей на высоком пороге,
В грудь Антиноя он бросил стрелу.
Чаша упала из рук Антиноя,
Очи окутал кровавый туман,
Легкая дрожь... и не стало героя,
Лучшего юноши греческих стран.
(Г у м и л е в, 1. С. 113).

Ср. последнюю строку с ахматовским образом из стихотворения «О знала ль я...» (1927):

Что лучшему из юношей, рыдая,
Закрою я орлиные глаза...

Возможно, Ахматова отказалась от варианта «та разбитая вдребезги чаша», не желая, чтобы читатель, обнаружив «гумилевский» слой, узнал в Гумилеве героя «Посвящения».

М. Кралин (БО 1.С. 374) предполагает здесь реминисценции из стихотворения графа В. А. Комаровского, посвященного Ахматовой:

Видел тебя красивой лишь раз. Как дымное море,
Сини глаза. Счастливо лицо. Печальна походка.
Май в то время зацвел, и воздух светом и солью
Был растворен.. Сияла Нева. Теплом и весною
Робкою грудью усталые люди дышали.
Ты была влюблена, повинуюсь властному солнцу,
И ждала — а сердце, сгорая, пело надеждой.
Я же, случайно увидев только завесу,
Помню тот день. Тебя ли я знаю и помню?
Или это лишь молодость — общая чаша?

Образ Чаши — судьбы поколения — проходит и через лирику Ахматовой. См. цикл «Венок мертвым», IV (с посвящением О. Мандельштаму):

Я над ними склонюсь, как над чашей,
В них заветных заметок не счесть —
Окровавленной юности нашей
Это черная нежная весть...

Образ чаши-судьбы, возможно, связан и с заглавием первой книги стихов С.В. Шервинского «Круговая чаша» (1913). См. также стихотворение М. Л. Лозинского «То был последний год...» (с. 591).

94 *Иль подснежник в могильном рву.* — Память о «подснежнике» возникает позже в вариантах к «Решке» (РТ 97):

Бес попутал в укладке рыться...
Ну а все же может случиться,
Что я тот подснежник сорву.

Часть первая
1913 год

I

97 *Отчего мои пальцы словно в крови // И вино, как отравы, жжет...* — См. слова леди Макбет: «Глоток вина и то, что их свалило, // Меня зажгло»; «И рука все еще пахнет кровью. Никакие ароматы Аравии не отбьют этого запаха у этой маленькой ручки!» (Шекспир. Макбет, акт II, сц. 1; акт V, сц. 1, пер. Б. Пастернака).

98 *Что мне Гамлетовы подвязки...* — Офелия рассказывает о принце Гамлете: «Чулки до пяток, в пятнах, без подвязок...» (Шекспир. Гамлет, акт II, сц. 1).

Что мне поступь Железной Маски!.. — Железная маска — таинственный узник Бастилии времен короля

Людовика XIV, никогда не снимавший маски с лица. Имя его не известно. По одной из версий — итальянский посланник граф Эрколь Маттиоли (Matthioly), попавший в немильность у Людовика XIV и заключенный в Бастилию (1698—1703), по другой версии — брат короля Людовика XIV. В литературе и романтической поэзии образ Железной маски мифологизирован и демонологизирован. См. у А. Блока (1916):

Ты — железною маской лицо закрывай,
Поклоняясь священным гробам,
Охраняя железом до времени рай,
Недоступный безумным рабам.

(Б л о к, 3. С. 157).

В ахматовском контексте строка «поступь Железной Маски» может ассоциироваться с повестью Н.В. Гоголя «Вий» (1835) — описанием появления Вия, жестокого проявления инфернальной силы: «Тяжело ступал он, поминутно оступаясь. Длинные веки опущены были до самой земли. С ужасом заметил Хома, что лицо на нем железное» (Г о г о л ь Н.В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. М., 1952. С. 191). Также угадывается «гоголевский слой» в наброске одной из строф «Решки», не получившей развития (РТ 99):

А под шарфиком Коломбины
Зеленее приречной глины
Лик покойницы леденел.

Вариант: «Лик утопленницы» (РТ 97),

99 И сигары синий дымок. // И во всех зеркалах, отразился... — Текстуальная переключка со стихотворением «Наяву» (1946), адресованным И. Берлину:

И время прочь, и пространство прочь,
Я все разглядела сквозь белую ночь:
И нарцисс в хрустале у тебя на столе,
И сигары синий дымок,
И то зеркало, где, как в чистой воде,
Ты сейчас отразиться мог.

99 *«Гость из Будущего! — Неужели, // Не пройдет и четыре недели — // Мне подарит его темнота. —* Многозначный образ, восходит к «Новогодней балладе» (1922), когда в новогоднюю ночь в дом к лирической героине приходят мертвые:

Но третий, не знавший ничего,
Когда он покинул свет,
Мыслям моим в ответ
Промолвил: «Мы выпить должны за того,
Кого еще с нами нет».

Одновременно традиционный для поэзии прием обращения в будущее, т. е. разговор с будущими читателями или потомками: «А ты письма мои береги, // Чтобы нас рассудили потомки» (1913) или «Мой счастливый, богатый наследник, // Ты прочти завещанье мое» (1914). Строфы о «Госте из Будущего» в контексте поэмы связаны с визитом к Ахматовой в конце ноября 1945 г. английского гостя И. Берлина (о нем см. коммент. в третьей редакции). Первый вариант отрывка о «Госте из Будущего» был написан в конце декабря 1945 — начале января 1946 гг. В процессе развития поэтической мысли от второй к третьей редакции романтический образ «мне подарит его темнота» обретает реальные биографические черты «заморского гостя», с тем чтобы в последней редакции вновь, уже на новом уровне, соединить реальную конкретику с романтическим видением: «И тогда из грядущего века // Незнакомого человека...» и далее.

Шаль турецкую не снимая (в более поздних списках — до конца 1950-х годов: «шаль воспетую» и в последних — «кружевную шаль») — 28 апреля 1965 г. в Вербное воскресенье, Ахматова делает запись «О шали, или история одной моды»: «Тринадцатая осень века, т. е., как оказалось потом, последняя мирная, памятна мне по многим причи-

нам, о которых здесь не следует говорить, но кроме всего я готовила к печати мой второй сборник — «Четки» и, как всегда, жила в Царском Селе. В то время я позировала Анне Михайловне Зельмановой-Чудовской, часто ездила в Петербург и оставалась ночевать «на Тучке». Гум<илев> приехал домой только утром. Он всю ночь играл в карты и, что с <ним> никогда не случалось, был в выигрыше. Привез всем подарки: Леве — игрушку, Анне Ивановне — фарфор<овую> безделуш<ку>, мне — желтую восточную шаль. У меня каждый день был озноб (t. b. c.), и я была рада шали. Это ее Блок обозвал испанской, Альтман на портрете сделал легкой шелковой, а женская «молодежь тогдашних дней» сочла для себя обязательной модой. Подробно изображена эта шаль на плохом портрете Ольги Людвиговны Кард<овской>. <...> А еще статуэтка Данько (20-ые годы)» (РТ 114).

Ахматова вспоминает, что во время своей последней встречи с Блоком в Петербурге в Большом драматическом театре, 25 апреля 1921 г., посмотрев на ее убогий наряд, он спросил: «А где испанская шаль?»

99 *Долина Иосафата* (б и б л.) — так называемая долина Геннолова, отсюда сокращенное геенна или ад, место древних погребальных пещер и жертвоприношений Молоху. В пророчествах Иоиля приводятся слова Иеговы: «Я соберу все народы, и приведу их в долину Иосафата, и там произведу над ними суд...» (Иоиль, 3. 2).

101 *Крик петуший нам только снится...* — В письме от 24 июля 1965 г. к профессору Эрику Рикардовичу Ранниту Ахматова пишет, что «Крик петуший нам только снится» надо соотнести с блоковским:

Из страны блаженной, незнакомой, дальней
Слышно пенье петуха
(«Шаги коман<дора>»).

Из контекста явствует, что в данном случае «страна блаженная» — это просто обычная жизнь, где кричит пестух и куда уже все трое никогда не вернутся. Потому в моей поэме петуший крик даже не слышится, а только снится» (РТ 101).

101 В узких окнах звезды не видно... — Вариант «в черных окнах».

...поет о священной мести. — И. Грэм, предложившая свое прочтение прототипов «Поэмы без героя», видит здесь парафразу из эпитафии к стихотворению Лермонтова «На смерть поэта»: «Отмщенье, Государь, отмщенье! Паду к твоим ногам» («Артур и Анна». С. 36).

Смерти нет — это всем известно... — Ср. у Ахматовой в стихотворении «Наше священное ремесло...» (1944):

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

22 сентября 1962 г. Ахматова сделала следующую запись: «Кто-то сказал мне, что появление призрака в моей поэме (конец 1-ой главки:

«Или вправду там кто-то снова
между печкой и шкафом стоит.
Бледен лоб и глаза открыты...») —

напоминают сцену самоубийства Кир<иллова> в «Бесах» <...> Открыла книгу на разговоре Кир<иллова> с Ставрогинным о самом самоубийстве: «Значит вы любите жизнь?» — Да, люблю жизнь, а смерти нет». А у меня так же:

«Смерти нет. Это всем известно,
Повторять это стало пресно».

И кто поверит, что я написала это, не вспомнив «Бесов» (РТ 103).

102 Или вправду там кто-то снова // Между печкой и шкафом стоит. — Ср. сцену самоубийства Кириллова («Бесы»): «У противоположной окнам стены, вправо от двери, стоял шкаф. С правой стороны этого шкафа, в углу, образованном стеною и шкафом, стоял Кириллов, и стоял ужасно странно, — неподвижно, вытянувшись, протянув руки по швам, приподняв голову и плотно прижавшись затылком к стене, в самом углу, казалось, желая весь ступаться и спрятаться. По всем признакам, он прятался, но как-то нельзя было поверить... Бледность лица... была неестественная... черные глаза совсем неподвижны и глядели в какую-то точку в пространстве» (Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 10. М., 1974. С. 475).

Ср. также у Н. Гумилева («Читатель книг», 1910):

...О, как она страшна,
Ночная тень за шкафом, за киотом,
И маятник недвижим, как луна,
Что светит над мерцающим болотом!

(Гумилев, 1. С. 108).

Значит, хрупки могильные плиты, // Значит, мягче воска гранит... — 24 июля 1962 г. Ахматова делает отсылку к этим строкам в РТ 101: «Макбетовские <стихи> (Явление тени Банко на пиру)». См. «Макбет» (акт III, сц. 4): «Если своды склепов // Покойников нам шлют назад...» (пер. Б. Пастернака).

1933—1934 гг. — начало работы над «Реквиемом» — совпало в творческой биографии Ахматовой с началом перевода трагедии В. Шекспира «Макбет», по ее восприятию, созвучной времени большого террора. Тень, или призрак Банко, как олицетворение больной совести сопутствует поэме. По ряду причин перевод не был полностью осуществлен (см. журн. «Литературное обозрение». 1989. № 5. С. 18—21). Однако тема «страшного преступления» и не-

укротимой совести человека, ответственного за время, проникает в «Реквием», «Поэму без героя» и многие произведения 30—60-х годов. См. также у Пушкина: «Когтистый зверь, скребущий сердце, совесть» (монолог из «Скупого рыцаря»). Эти пушкинские строки приведены Ахматовой в одной из ее записей в годовщину самоубийства М.А. Линдеберга.

II

103 *А вокруг старый город Питер, — // (Что народу бока повытер...)* — Поговорка, возникшая в годы строительства новой столицы российской Империи — Петербурга.

В размалеванных чайных розах... — Роспись на чашках из толстого фарфора или фаянса.

Но летит улыбаясь, мнимо, // Осиянна, непостижима // Над Маринскою сценой Prima. — prima — prima-мадонна, знаменитая русская балерина Анна Павловна (Матвеевна) Павлова (1881—1931). С 1899 г. танцевала на сцене Мариинского театра. В 1906 г. получила звание примы-балерины.

Запечатлена В.А. Серовым на известном портрете (1910), который был воспроизведен на театральной афише (Петербург. Русский Музей). С 1908 г. гастролировала за границей, выступала на сценах крупнейших театров, наезжая в Россию. Последний раз — весной 1914 г. 7 июня выступала в концертном зале Павловского вокзала.

Строфа имеет варианты:

Но летит, улыбаясь лстиво,
Словно легкий ветер с залива
Над Маринскою сценой diva.

(До августа 1945. Из коллекции В. Ф. Румянцевой.
Отдел рукописей РГБ).

В одном из списков:

Над Маринскою сценой prima —
Ты наш лебедь непостижимый.

«Умирующий лебедь» — один из популярнейших концертно-балетных номеров Анны Павловой, поставленный в 1907 г. М.М. Фокиным на музыку Сен-Санса.

104 *Как вы были в пространстве новом, // Как вне времени были вы...* — Реминисценция из стихотворения А. Блока «Милый брат, завечерело...» (1906). В свою очередь, восходит к евангельскому тексту: «И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали...» (Откровение, 21. 1).

Там у берега Леты — Невы. — Нева уподобляется Лете — реке забвения в царстве мертвых, испив воду которой, души умерших забывают свою земную жизнь. Образ как персонификация забвения, широко вошел в русскую языковую культуру. Один из устойчивых ахматовских образов («детейская стужа», «летейская тень», «залетейская тень» и т. д.). Сближая «Неву» с «Летой», Ахматова углубляет мифологизированный русской литературой образ Петербурга, играющий роковую роль в судьбах города и его жителей, сопутствуя трагическим событиям и предшествуя им в поэме.

Вмять тебя в полотно обратно. — Ср. у Гоголя: «Он увидел, как чудное изображение ушло в раму портрета, который висел снова перед ним на стене...» (Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 3. С. 276).

III

107 *«То был последний год»* — Из стихотворения М. Лозинского (1914), включенного в книгу «Горный ключ», подаренную им Ахматовой:

То был последний год. Как чаша в сердце храма,
Чеканный, он вместил всю мудрость и любовь.
Как чаша в страшный миг, когда вино есть кровь.
И клир безмолвствует, и луч нисходит прямо.

Я к жертве наклонил спокойные уста,
Чтоб влить бессмертие в пречистый холод плоти,
Чтоб упокоить взор в светящейся дремоте.
И чуда не было. И встала темнота.

Но легким запахом той огненной волны
Больные, тихие уста напоены.
Блаженный и слепой, в обутленном молчанье,
Пока не схлынет смерть, я пью свое дыханье.

(Горный ключ. Стихи. Изд. 2-е. Пг.: Мысль. 1922. С. 117).

На экземпляре этого издания, хранящегося в РГАЛИ,
надпись:

«Все той же
Ахматовой
Все тот же Лозинский»

**107 По Неве иль против течения, — // Только
прочь от своих могил.** — Ср. описание Невы в воспоми-
наниях Александра Сереброва (А.Н. Тихонова) — книге,
которая нравилась Ахматовой: «Осенью бывают в Петер-
бурге медные, зловещие закаты, когда устье Невы, утыкан-
ное черными крестами корабельных мачт, кажется пылаю-
щим кладбищем... вместо прозаического пакгауза передо
мною предстал таинственный красный замок, окруженный
черной водой. Циклопическая арка дантовской силы открыва-
ла в него вход узкому гранитному каналу, уходящему в тем-
ноту. Вода в канале была холодная и неподвижная. Из-под
арки тянуло сыростью и запахом тления» (Серебров А.
Время и люди. М., 1960. С. 29).

108 Камеронова галерея в Царском Селе была при-
строена в 1783—1786 гг. к Екатерининскому дворцу по
проекту архитектора Ч. Камерона (1730-е — 1812) —

с открытым ярусом на втором этаже и спуском к парку с одной стороны.

Это лирическое отступление обращено к близкому другу Ахматовой, Н.В. Недоброву, адресату ряда ее стихотворений. Статью Недоброво «Анна Ахматова» (Русская мысль. 1915. № 7) она высоко ценила и считала пророческой, снова и снова возвращаясь к написанному уже в конце жизни: «Ты! Кому эта поэма принадлежит на 3/4, так как я сама на 3/4 сделана тобой, я пустила тебя только в одно лирическое отступление (царскосельское). Это мы с тобой дышали и не надышались сырым водопадным воздухом парков («сии живые воды») и видели там... *траурниц брачный полет...* 1916 г. (нарциссы вдоль набережной).

По свидетельству Л.К. Чуковской, Ахматова в апреле—мае 1955 г. предполагала снять строфы от: «А сейчас бы домой скорее // Камероновой Галереей...», — объясняя следующим образом: «Во второй из трех камероновских строф поминается забытая могила, а это нельзя, потому что читатели путают ее с забытой могилой драгуна, героя поэмы.

— Но я подумаю, подумаю, — закончила она мило-сердно. — Кажется, я уже понимаю, как поступлю».

Поступила так: оставила весь кусок, но вынула вторую строфу, чтобы могилу Н. Недоброво, к которому обращены эти строфы, читатели не путали с могилой «драгуна» — Вс. Князева. Или, например, с могилой Гумилева (Чуковская, 2. С. 123):

Что над юностью встал мятежной,
Незабвенный мой друг и нежный,
Только раз приснившийся сон.
Чья сияла юная сила,
Чья забыта навек могила,
Словно вовсе и не жил он.

Тогда же строка «не глядевших на казнь очей» была заменена на «наших прежних ясных очей» с тем, чтобы исключить соотнесенность с казнью Гумилева.

Н.В. Недоброво умер в декабре 1919 г., похоронен в Ялте. Могила его ныне потеряна. В двадцатых числах сентября 1964 г. Ахматова делает дневниковую запись: «Подъезжаешь к Риму. Все розово-ало. Похоже на мой последний незабвенный Крым 1916 года, когда я ехала из Бахчисарая в Севастополь, простившись навсегда с Н.В.Н., а птицы улетали через Черное море» (РТ 113).

108 *Где все девять мне будут рады, // Как бывал ты когда-то рад.* — Строки имеют подстрочное примечание Ахматовой — Музы. Девять муз в греческой мифологии — дочери Зевса и Мнемосины: *Эрато* — покровительница лирической поэзии и эротических стихов, изображалась с лирой в руке; *Эвтерпа* с флейтой — также муза лирической поэзии и песни; *Каллиопа* — муза эпической поэзии; *Клио* — муза истории, изображалась со свитком и палочкой для письма, иногда — с зеркалом; *Мельпомена* — муза трагедии, ее атрибуты — трагическая маска и венок из плюща; *Полигимния* — муза танца и гимнической поэзии; *Терпсихора* — муза танца; *Талия* — муза комедии; *Уrania* — муза астрономии. Ахматова дает понять о своей причастности к девяти сестрам. После поездки на Сицилию, где Ахматовой была вручена премия Таормино, присутствовавший на церемонии западногерманский журналист Ганс Вернер Рихтер написал эссе «Эвтерпа с берегов Невы, или чествование Анны Ахматовой в Таормино» (перевод в ЛГМ). См. также: Чуковская, 3. С. 498—504. Борис Филиппов в статьях, посвященных творчеству Ахматовой, называет ее «Музой Клио» — т. е. Музой истории, с зеркалом в руках.

См. также упоминание о девяти Музах в стихотворении Гумилева «Дворец воспоминаний» (пер. из Т. Готье):

...И девять муз с какою болью

На Пинде поднимают стон.

(Гумилев Н. Избранное. С. 491).

В строках «А сейчас бы домой скорее...» и далее — до «И разгадку жизни моей» — можно предположить присутствие не только образа Недоброво, но и другого слоя. В рабочих тетрадях несколько раз встречаются пометы: «Царскосельская идиллия и Парижская трагедия», отсылающие к многолетней дружбе двух юных царскоселов — Николая Гумилева и Ани Горенко. После очередного отказа юной Анны Горенко выйти за него замуж Гумилев в Париже пытался покончить жизнь самоубийством.

108 Победившее смерть слово // И разгадку жизни моей... — Ахматова не раз вспоминала статью Н.В. Недоброво, написанную после выхода в свет ее первых книг — «Вечера» и «Четок», например в записи 1965 г.: «Он... пишет об авторе «Requiem'a», Триптиха, «Полночных стихов», а у него в руках только «Четки» и «У самого моря». Вот что называется настоящей критикой. Синявский поступил наоборот. Имея все эти вещи, он пишет (1964), как будто у него перед глазами только «Четки» (и ждановская пресса)» (РТ 110).

Возможно, «победившее смерть слово» также имеет отношение к статьям об акмеизме и стихам Н. Гумилева:

Но забыли мы, что осиянно
Только слово средь земных тревог,
И в Евангелии от Иоанна
Сказано, что Слово это — Бог.
(Г у м и л е в, 1. С. 291).

Также, по-видимому, к Гумилеву обращены строки (РТ 101), «сопровождавшие» поэму:

...И со всех колоколен снова
Победившее смерть слово
Пели медные языки...

Кто застыл у померкших окон, // На чьем сердце палевый локон... — Из стихотворения Вс. Князева (1911):

Сколько раз проходил мимо окон,
 Где головка и плечи ее,
 Сколько раз проходил мимо окон,
 Где за кружевом счастье мое!..
 Сколько раз видел палевый локон,
 Когда ветер им нежно играл,
 Сколько раз видел палевый локон,
 Сколько раз его видеть желал!..
 Сколько раз с безнадежной тоскою
 Уходил в одинокий мой сад,
 Сколько раз с безнадежной тоскою
 Я встречал безнадежный закат!..
 А сегодня прелестной рукою,
 словно в сказке ожившего сна,
 А сегодня прелестной рукою
 Ярче крови мне роза дана...
 (К н я з е в. С. 65).

Часть вторая

РЕШКА

XVI

116 *А твоей двусмысленной славе, // Двадцать лет лежавшей в канаве...* — По свидетельству Л.К. Чуковской, в ее архиве хранится копия письма Лурье к Ахматовой от 11 января 1960 г., в котором «поминаются пророческие строки Ахматовой о судьбе русских эмигрантов», в частности строки из «Поэмы без героя» («А твоей двусмысленной славе, // Двадцать лет лежавшей в канаве...»). Как бы в ответ Лурье пишет: «Что я могу тебе сказать о себе? Моя «слава» тоже 20 лет лежит в канаве, т. е. с тех пор, как я приехал в эту страну... Здесь никому ничего не нужно и путь для иностранцев закрыт» (Чуковская, 1. С. 331—332). В другом письме, обращенном к В.Б. Сосинскому (от 20 января 1962 г.), Лурье подчеркнул: «Она <А. Ахматова>»

ва — С.К.> мой близкий и старинный друг. Мы двое — последние тени ее маскарада на этой земле» (т а м же).

Часть третья

ЭПИЛОГ

117 *«Я уверена, что с нами случится все, самое ужасное. Хэмингуэй»*. — Из главы 18 романа Э. Хэмингуэя «Прощай, оружие!» (1929). В некоторых списках текст дан на русском языке.

118 Посвящение: *«Моему городу»* — заменило прежнее: *«Городу и другу»*, обращенное к В. Г. Гаршину, адресату ряда лирических стихотворений Ахматовой (см. факсимильное воспроизведение «Поэмы без героя»).

119 *Волково Поле*. — Старое название Волкова кладбища.

Кто в Ташкенте, кто в Нью-Йорке... — В Нью-Йорке во время и после войны жили бежавшие из оккупированной Франции друзья Ахматовой А. Лурье, С. Судейкин, Ю. Анненков и др.

120 *И над Ладогой и над лесом*. — 28 сентября 1941 г. Ахматова была вывезена на самолете из осажденного немцами Ленинграда: «Сталин прислал за мной самолет», — говорила она позже, как бы отсылая к мифу о том, что поклонник ее поэзии премьер-министр Великобритании Черчилль собирался прислать самолет и вывезти ее из Ленинграда. В некоторых списках: «И над полным врагами лесом». Происшедшую замену Ахматова объясняет (РНБ): «В «Эпiloге» строчки «И над Ладогой и над лесом» — вызвали шутовское замечание американских читателей. Им показалось забавным желание автора поделиться с читате-

лями описанием своего первого полета, а они, видите ли, летают каждый день. Правильно. Они только не заметили, что автор летел (28 сентября 41 г.) над немецкими позициями и очень низко, чтобы, не разобрав опознавательные знаки, не сбили свои. Поэтому для этих рассеянных читателей предлагается вариант: «И над полным врагами лесом» (Записано 17 февраля 1961, Красная Конница).

120 Словно та, одержимая бесом... — ведьма, летящая на праздник Вальпургиевой ночи. Возможно, также здесь ассоциации с театром Серебряного века — пантомимой «Одержимая принцесса» в Литейном театре миниатюр и драматическим этюдом (в постановке Вс. Мейерхольда) «Одержимые бесом» по мотивам рассказа Эдгара По, в котором речь шла о семье, наследственно страдающей безумием.

Как на Брокен ночной неслазь. — Брокен — согласно немецкой легенде, гора, где собиралась нечистая сила.

Quo vadis? — «Камо грядеши» (ц е р к.-с л а в.) — Евангельское выражение: «Куда Ты идешь?» (Иоанн, 13, 36). По легенде, вопрос, заданный апостолом Петром Христу.

«Седьмая»... // Притворившись нотной тетрадью... возвращала в родной эфир... — Имеется в виду Ленинградская (Седьмая) симфония Д. Шостаковича, исполнена в осажденном городе 9 августа 1942 г. в Большом зале филармонии оркестром радио под управлением К.И. Элиасберга.

ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые краткие примечания появились в тексте, записанном в альбом Е.М. Браганцевой, в дальнейшем сохранены во всех списках — с изменениями и дополнениями. Иногда в примечания включались новые строфы поэмы, на-

зываемые Ахматовой «плавающие». В какое-то время предполагалось заключать поэму двумя видами примечаний — «авторскими» и мистифицированными «редакторскими» (см. «Прозу о поэме»).

121 Уверю, это не ново... — Пример строфы, «странствующей» по «Примечаниям», то уходящей из поэмы, то возвращающейся в нее, до 1962 г., т. е. времени обретения места в поэме — («Интермедия»), перед второй главой первой части «Поэмы без героя» (см. четвертую редакцию «Поэмы без героя»).

Вы дитя, синьор Казанова... — Казанова — Джованни Джакомо Ди Казанова (1725—1798). Итальянский авантюрист и распутник, автор мемуаров, пользовавшихся успехом. Интерес к личности Казановы был также стимулирован книгой П. Муратова «Образы Италии» с блистательно написанной главой о любовных похождениях итальянца, побывавшего в России, однако не снискавшего успеха при дворе Екатерины. Предлагал свои услуги графу Алексею Орлову в битве русского флота за взятие Константинополя. Поражение русских рассматривал как результат отказа от его услуг.

Мы отсюда еще в «Собаку»... — «Бродячая собака» — литературно-художественное кабаре, открывшееся в подвале, на Михайловской площади, 31 декабря 1911 г., излюбленное место встреч петербургской литературно-художественной элиты и заезжих знаменитостей. Основатель этого ночного клуба, актер и режиссер Борис Константинович Пронин (1875—1946) реализовал в нем свою идею театра-кабаре, где выступали поэты, известные артисты и осуществлялись театральные представления.

Вы отсюда куда? — // «Бог весть!» — Ахматова не раз замечала, что И. Бродский связывал этот диалог

с повестью Пушкина «Гробовщик» (1830), где к хозяину без приглашения являются некогда снаряженные им в последний путь непрощенные гости.

121 ...романтическая поэма, вроде «Беппо» Байрона. — Поэма Дж. Байрона с подзагол. «Венецианская повесть» опубликована в 1818 г. Изображение Венецианского карнавала, во время которого возвратившийся из дальних странствий Джузеппо (Беппо) встречает неверную супругу с любовником. Однако все разрешается мирным путем:

Шекспир в лице представил Дездемоны
Прекрасный пол в тисках клевет, — увы! —
И ныне от Венеции до Вероны
Не встретите иного мнения вы;
Но время стерло прежние препоны,
И мужа нет, что из-за злой молвы
Жену за то в постели злобно душит,
Что «cavalier servente» с нею дружит.
(Пер. Т. Щепкиной-Куперник).

Жаворонки — стихотворение Шелли «Жаворонок» (1820). Первая часть первой строфы этого стихотворения:

Здравствуй, дух веселый!
Взвившись в высоту,
На поля, на доли,
Где земля в цвету,
Изливай бездумно сердца полноту.
(Пер. В. Левика).

ПОЭМА БЕЗ ГЕРОЯ

Триптих

<Третья редакция>

Печ. по списку из коллекции В.Н. Орлова (РГАЛИ. Ф. 2833. Оп. I. Ед. хр. 368). Воспроизводится впервые. Представляет собой машинописный текст с правкой рукой

Ахматовой и пометой В.Н. Орлова: «Рукопись была подарена мне в 1956 году. Позже я вписал дополнения с ее слов. А.А. считала этот текст окончательным». Кроме даты на титульном листе — 1956 — имеется помета рукой В.Н. Орлова: 1940 — 1960. Вставки Ахматовой — синими чернилами, вставки рукой Орлова под ее диктовку — черными чернилами.

На полях последней страницы — рукой В.Н. Орлова:

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

Эта строфа, заключающая «Эпилог», представляет собой принципиально новый финал «Поэмы без героя», отражающий чувства национального и гражданского самосознания Ахматовой в годы Великой Отечественной войны. Первоначально существовала как часть стихотворения (см. т. 2). Впервые отрывок из эпилога с этим финалом опубликован в кн.: «Стихотворения», 1958. С. 90—91, с датой — 1942 г.

Маргиналии В.Н. Орлова на полях рукописи свидетельствуют о том, что Ахматова читала ему и другие строфы, которые она, по-видимому, решила пока не доверять бумаге. Вторая часть поэмы «Решка» состоит из XXII строф (вместе с вписанными тремя новыми). Однако Орлов счел нужным указать, что всего в «Решке» XXIV строфы, отсылая будущего исследователя к «разгадке» ахматовского текста.

Тексту поэмы предпослано два посвящения, но Орлов дает понять, что существует «Третье и последнее», отметив цифру три крестиком и сделав более позднюю отсылку к «Бегу времени».

Этот же «Орловский» список «Поэмы без героя» уточняет культурологическую концепцию поэмы, вносит новые акценты в трактовку образа Блока как «человека-эпохи» и общей ситуации 1910-х годов. Здесь впервые в текст вошла знаменитая строфа, отмечающая начало новой эпохи:

А по набережной легендарной
Приближался не календарный,
Настоящий Двадцатый Век.

Часть первая

ТЫСЯЧА ДЕВЯТЬСОТ ТРИНАДЦАТЫЙ ГОД

ПЕТЕРБУРГСКАЯ ПОВЕСТЬ

I

134 *Он придет ко мне в самом деле, // Повернувшись налево с моста?..* — Здесь, в отличие от текста второй редакции, образ Гостя из Будущего, персонифицирован в реальную личность И. Берлина. Сэр Исайя Берлин (1909—1997) — профессор Оксфордского университета, философ и историк литературы, эссеист, автор книг по русской классической литературе (Л.Н. Толстой, И.С. Тургенев), статей об О. Мандельштаме и Б. Пастернаке, воспоминаний об А. Ахматовой, один из прототипов «Гостя из Будущего» в «Поэме без героя» и незавершенной трагедии «Энума элиш». Ему посвящены также стихи из циклов «Cinque» и «Шиповник цветет» и другие лирические шедевры Ахматовой. В 1945 г. Берлин был временным сотрудником английского посольства в Москве. В конце ноября он получил разрешение на двухдневную поездку в Ленинград, город своего детства, откуда его увезли в десятилетнем возрасте, вначале в Ригу, а затем в Англию. В Ленинграде, в Книжной лавке писателей на Невском, Берлин встретил критика и издателя В.Н. Орлова. Спросив его об Анне

Ахматовой, к своему удивлению, узнал, что она не только жива, но хорошо знакома Орлову и тот может попытаться познакомить ее с приезжим поклонником русской поэзии. Берлин пишет, что в его восприятии это походило на то, как если бы его вдруг «пригласили встретиться с английской поэтессой прошлого века мисс Кристиной Россети».

В. Н. Орлов позвонил Ахматовой и получил ее согласие на визит Берлина. Только что закончилась война, союзные державы, победившие фашистскую Германию, еще не успели вступить в состояние «холодной войны».

И. Берлин вспоминает: «Критик и я вышли из Книжной лавки, повернули налево, перешли через Аничков мост и снова повернули налево вдоль набережной Фонтанки. Фонтанный Дом, дворец Шереметевых, — прекрасное здание в стиле позднего барокко, с воротами тончайшего художественного чугунного литья, которым так знаменит Ленинград. Внутри — просторная зеленая площадка, напоминающая четырехугольные дворы какого-нибудь большого колледжа в Оксфорде или Кембридже. По одной из крутых, темных лестниц мы поднялись на верхний этаж и вошли в комнату Ахматовой. Комната была обставлена скупо, по-видимому, почти все, что в ней стояло раньше, исчезло во время блокады — продано или растащено. В комнате стоял небольшой стол, три или четыре стула, деревянный сундук, тахта и над незажженной печкой — рисунок Модильяни. Навстречу нам медленно поднялась статная, седоволосая дама в белой шали, брошенной на плечи.

Анна Андреевна Ахматова держалась с необычайным достоинством, ее движения были неторопливы, благородная голова, прекрасные, немного суровые черты, выражение безмерной скорби. Я поклонился — это казалось уместным, поскольку она выглядела и двигалась, как королева в трагедии, — поблагодарил ее за то, что она согласилась принять меня, и сказал, что на Западе будут рады узнать,

что она в добром здравии, поскольку в течение многих лет о ней ничего не было слышно. «Однако же статья обо мне была напечатана в «Дублин Ревью», — сказала она, — а о моих стихах пишется, как мне сказали, диссертация в Болонье». С ней была ее знакомая, принадлежавшая, по-видимому, к академическим кругам, и несколько минут мы все вели светский разговор. Затем Ахматова спросила меня об испытаниях, пережитых лондонцами во время бомбежек. Я отвечал, как мог, чувствуя себя очень неловко, — веяло холодком от ее сдержанной, в чем-то царственной манеры себя держать. Вдруг я услышал какие-то крики с улицы, и мне показалось, что я различаю свое собственное имя! Некоторое время я пытался не обращать на них никакого внимания — ясно, что это была галлюцинация, но крики становились все громче и громче, и можно было вполне явно различить слово «Исайя!» Я подошел к окну, выглянул наружу и увидел человека, в котором я узнал сына Уинстона Черчилля, Рандольфа. Похожий на сильно подвыпившего студента, он стоял посреди большого двора и громко звал меня. Несколько секунд я не мог сдвинуться с места — ноги буквально приросли к полу, — после чего я пришел в себя, пробормотал извинения и сбежал вниз по лестнице. Единственное, о чем я мог в ту минуту думать, было — как предотвратить его появление в комнате Ахматовой. Мой спутник, критик, выбежал вслед за мной. Когда мы вышли во двор, Черчилль подошел ко мне и весело и шумно меня приветствовал. «Мистер Х., — сказал я совершенно механически, — я полагаю, вы еще не знакомы с мистером Рандольфом Черчиллем?» Критик застыл на месте, на лице его выражение недоумения сменилось ужасом, и он поспешно скрылся. Я больше никогда не встречал его, но его статьи продолжают печататься в Советском Союзе, из этого я делаю вывод, что наша случайная встреча ему никак не повредила. Я не знаю, следили ли за мной агенты

тайной полиции, но никакого сомнения не было в том, что они следили за Рандольфом Черчиллем. Этот невероятный инцидент породил в Ленинграде самые нелепые слухи о том, что приехала иностранная делегация, которая должна была убедить Ахматову уехать из России, что Уинстон Черчилль, многолетний поклонник Ахматовой, собирался прислать специальный самолет, чтобы забрать ее в Англию, и т. д. и т. п.» (Берлин И. «Встреча с русскими писателями». Печ. по кн: Ахматова А. Regium. М., 1989. С. 201—202).

II

138 *Иль того ты видишь у своих колен, // Кто для
белой смерти твой покинул плен?* — Из стихотворения Ахматовой «Голос памяти» (1913), посвященного О.А. Глебовой-Судейкиной и напоминающего о самоубийстве Вс. Князева.

139 *И опять тот голос знакомый, // Будто эхо гор-
ного грома...* — Гастроли Федора Шаляпина на сцене Мариинского театра проходили с огромным успехом, явившись апофеозом национального оперного искусства. Ахматова вспоминала, что «слушала Шаляпина в «Борисе», когда он пел последний раз в России (Мариинский театр), 1921».

Первый вариант строфы рукой Ахматовой:

И опять тот голос знакомый,
Словно эхо горного грома, —
Ужас, смерть, прощенье, любовь,
Ни на что на земле не похожий.
Он несется, как вестник Божий,
Настигая нас вновь и вновь.

В рабочем экземпляре РНБ вариант строк:

Он, почти что доступный взорам
Породившим его просторам,
Льется, словно живая кровь.

139 Коридор Петровских Коллегий — коридор главного здания Петербургского университета (основан в 1819 г.), отличавшийся своей длиной (около 500 метров). Университет расположен в здании Двенадцати Петровских Коллегий (построен по проекту Д. Трезини в 1722—1742 гг.). Согласно числу коллегий, фасад здания и его кровля делились на двенадцать частей. Зданию было придано архитектурное единство при видимой расчлененности, что символизировало автономию отдельных коллегий (министерств) и единство державной идеи. Делясь мыслями о «методе» письма в поэме, Ахматова замечала: «Ничего не сказано в лоб: сложнейшие и глубочайшие вещи изложены не на десятках страниц, как они привыкли... А в двух стихах, — но всем понятно о чем идет речь и что чувствует автор. Напр.:

Коридор Петровских Коллегий
Бесконечен, гулок и прям.
Что угодно может случиться,
Но он будет упрямо сниться
Тем, кто нынче проходит там.

Разве это не вся петербургская ученая эмиграция?» (РТ 105).

Над дворцом черно-желтый стяг.. — Императорский штандарт с изображением черного двуглавого орла на золотистом фоне поднимался над Зимним дворцом, когда там находился царь.

Пятым актом из Летнего сада // *Пахнет...* — В классической трагедии в пятом акте обычно наступает роковая развязка. Ахматова об этих строках поэмы говорила: «Разве это не канун революции?».

Пьяный поэт моряк... — см. коммент. к четвертой редакции поэмы.

139 Демон сам с улыбкой Тамары... — Демон и Тамара (М.Ю. Лермонтов, «Демон») как олицетворение двух начал блоковской поэзии — демонического и небесного.

140 Плоть, почти что ставшая духом, // И античный локон над ухом — // Все таинственно в прищеле. — По-видимому, отражение спора о «плоти и духе» в работах философов русского религиозного Возрождения, спроецированных Ахматовой на образ Блока, певца «Прекрасной Дамы» и «Страшного мира». Зрительно его ранние портреты — «античный локон над ухом» (см. фотографии конца 1890-х — первых лет 1910-х гг.) — контрастируют с известным портретом К.А. Сомова (1907). Биограф Блока М.А. Бекетова вспоминает: «Художник тщательно оберегал портрет от посторонних взглядов и показал его только тогда, когда он был вполне закончен. Прежде всего он пожелал узнать мнение матери. Она подошла, и сердце у нее упало, такое тяжкое впечатление произвел на нее портрет: сходство только в чертах. Выражение рта и глаз неприятное и нехарактерное для Блока, освещенное художником субъективно. Вместо мягких кудрей на портрете тусклые шерстяные волосы.

— Мне не нравится, — сказала мать.

— Вы совершенно правы, мне тоже не нравится, — грустно промолвил художник» (цит. по: Б е л ы й А. Вспоминания о Блоке. М., 1995. С. 492 — 493).

Слал ту черную розу в бокале... — Реминисценция из стихотворения А. Блока «В ресторане» (1910):

...Я сидел у окна в переполненном зале.

Где-то пели смычки о любви.

Я послал тебе черную розу в бокале

Золотого, как небо, Аи.

(Б л о к, 3. С. 25).

140 Он ли встретился с Командором... — Отсылка к стихотворению А. Блока «Шаги Командора» (1910—1912). Первая часть поэмы проникнута реминисценциями блоковского стихотворения, что подводит к главной теме «Поэмы без героя» — неизбежности расплаты: «Все равно приходит расплата...» и далее.

141 И топтала торцы площадей // Ослепительной ножкой твоей? — Л.К. Чуковская приводит один из первых вариантов строфы:

Горы пармских фиалок в апреле,
И свиданье в Мальтийской Капелле
И записочка в полночь... Ужели
Ты когда-то жила в самом деле
И топтала торцы площадей
Ослепительной ножкой своей?

По поводу ее возникновения Чуковская пишет: «...я сделала «Поэме» подарок, которым очень горжусь. Однажды в Ташкенте я утащила из пепельницы... строки, обращенные к Судейкиной:

...Ужели
Ты когда-то жила в самом деле
И топтала торцы площадей
Ослепительной ножкой своей?

Я их прочитала Анне Андреевне наизусть... Давайте введем их сейчас же. В «Поэме» мне очень не хватает торцов. Какой же Петербург без — торцов (Чуковская, 2. С. 140—141).

«Ослепительная ножка» отсылает и к строфе XX первой главы «Евгения Онегина»: «То стан совет, то разовьет, // И быстрой ножкой ножку бьет...» Ср. также со стихотворением «Пушкин», написанным Ахматовой в одно время с этой строфой поэмы (1943):

Кто знает, что такое слава!
Какой ценой купил он право,

Возможность или благодать
Над всем так мудро и лукаво
Шутить, таинственно молчать
И ногу ножкой называть?..

142 ...с улыбкой жертвы вечерней. — *Жертва Вечерняя* — восходит к церковному песнопению: «Да направится молитва моя, как фимиам, пред Лице Твое, воздеяние рук моих — как Жертва Вечерняя (Псалтирь. Псалом 140). Вошло в письменную и разговорную лексику. У Ахматовой, возможно, также связано с романом «Жертва вечерняя» (1868) Петра Дмитриевича Боборыкина (1836—1921), посвященным женскому вопросу и вызвавшим обвинение автора в безнравственности. «Вечерние жертвы» олицетворяют в романе падших женщин. Его героиня, молодая вдова, соблазненная модным писателем, не может вновь обрести себя и кончает самоубийством. Существенную роль в жизни порочного петербургского общества, описанного Боборыкиным, играет маскарад — место свиданий и бесстыдных признаний.

И бледней, чем святой Себастьян... — *Себастьян* — офицер императорской гвардии (ок. 250 г.) при императоре Диоклетиане, за проповедь христианства был осужден на мучительную смерть — привязан к столбу в римском амфитеатре Колизей, где легионеры пронзили его тысячами стрел и оставили умирать. Мучения святого Себастьяна многократно изображались великими живописцами: П. Перуджино, Тицианом и др. В 1910-е гг. образ Себастьяна привлек русских поэтов. См. стихотворение В. Брюсова («На медленном огне...») в цикле «Обреченные» (1907):

Горит костер, горит и стрелы жалят нежно
В вечерний час.
Горит костер, горит и стрелы жалят нежно
В последний раз.

Что ж не спешит она — к твоим устам предсмертным,
Твоя мечта?

Что ж не спешит она — к твоим устам предсмертным
Прижать уста!

(Б р ю с о в В. Стихотворения и поэмы. Л. 1961. С. 303.
Б-ка поэта. Большая сер.).

9 мая 1911 г. в парижском театре «Шатле» состоялась премьера оратории Г. Д' Аннунцио «Мученичество Святого Себастьяна» на музыку Клода Дебюсси (1862—1918) с участием Иды Рубинштейн.

В декабре 1913 г. К. Дебюсси концентрировал в Петербурге и Москве.

Г.Л. Козловская, жена композитора А.Ф. Козловского, вспоминает: «Когда разговор зашел о Дебюсси, Анна Андреевна сказала: «А я была с ним знакома». Только много лет спустя, в Москве, при встрече с Анной Андреевной, мы узнали, как однажды во время банкета, который давал в честь Дебюсси Кусевицкий, рядом с ней весь вечер сидел Дебюсси. В конце он подарил Ахматовой музыку своего балета «Мученичество Святого Себастьяна» с дарственной надписью. И вдруг Анна Андреевна, повернувшись к Алексею Федоровичу, сказала: «Я вам ее подарю». И улыбаясь, подошла к телефону, набрала номер своей ленинградской квартиры и, указав Ирине Николаевне, где лежат ноты, велела их немедленно выслать в Москву Ардовым. Муж мой был счастлив, но как же опечалились они оба, когда на следующий день из Ленинграда ответили, что ноты не нашлись» («Воспоминания». С. 392).

III

143 *Любовь прошла, и стали ясны // И близки смертные черты.* — Из стихотворения Вс. Князева (1912):

И нет напевов, нет созвучий,
 Созвучных горести моей...
 С каких еще лететь мне кручей,
 Среди каких тонуть морей!
 Сияло солнце, солнце рая,
 Два неба милых ее глаз...
 И вот она — немая, злая,
 И вот она в последний раз!
 Любовь прошла — и стали ясны
 И близки смертные черты...
 Но вечно в верном сердце страстном
 Все о тебе одной мечты!
 (К н я з е в. С. 103).

143 Против строк: *«Ветер рвал со стены афиши, // Дым плясал вприсядку на крыше, // И кладбищем пахла сирень»* — вписано В. Н. Орловым на полях со слов Ахматовой:

Становилось темно в гостиной,
 Жар не шел из пасти каминной,
 И в кувшинах вяла сирень.

И царицей Авдотьей заклятый. — Царица Авдотья (Евдокия Лопухина, 1669—1731), первая жена Петра Великого, отстраненная от престола и постриженная в монахини под именем Елены, по преданию, прокляла новую столицу. В материалах поэмы и балетных либретто по ее мотивам сохранился план неосуществленной сцены: «Суздаль, Успенский монастырь. Покои царицы Евдокии Федоровны Лопухиной. Странницы — тени казненных. Ей гадают. Глебов — Любовь. Она перед домашним иконостасом проклинает Петербург: «Быть пусту месту сему» (РТ 99).

17 мая 1961 г. Ахматова записывает в рабочей тетради: «Она рвалась ... куда-то в темноту, в историю («И царицей Авдотьей заклятый: «Быть пусту месту сему»), в петербургскую историю от Петра до осады 1941—1944 гг., или вернее, в «Петербургский миф» (РТ 103).

Глеб Струве в комментариях к «Поэме без героя» обратил внимание на противопоставление двух Петербургов — блистательного, императорского с его удивительной архитектурой (отношение к нему выражено пушкинской строкой — в одном из эпитафий третьей части «Поэмы без героя»: «Люблю тебя, Петра творенье»), и другого — нелюбимого и проклятого царицей Авдотьей.

В романе Д.С. Мережковского «Антихрист» слова проклятия повторяет царица Марья Алексеевна, тетка Царевича Алексея: «— Помяни меня! — воскликнула Марья пророчески. — Питербурх не долго за нами будет. Быть ему пусты!» И взглянув в окно на Неву, на белые домики среди зеленых болотистых топей, повторила злобно:

— Быть пусты, быть пусты. К черту в болото провалится! Как вырос, так и сгинет, гриб поганый. И места его не найдут окаянного». (М е р е ж к о в с к и й Д.С. Антихрист. Петр и Алексей. М.: Панорама, 1993. С. 68).

143 Достоевский и бесноватый... — Интерпретация исторических событий в свете «Петербургского мифа». *Достоевский... город* — здесь город, олицетворенный личностью и творчеством Ф.М. Достоевского. В своих незавершенных мемуарах Ахматова пишет: «Первый (нижний) пласт для меня — Петербург 90-ых годов, Петербург Достоевского» (РТ 106).

Старый питерщик и гуляка!.. — *Питерщик* — бывалый, наторелый парень, промышлявший в Питере... (Д а л ь В. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 3. СПб.; М., 1882. С. 115).

145 И невидимых звон копыт... — Призрак «Медного всадника» — одного из символов «Петербургского мифа».

Часть вторая

Intermezzo

(РЕШКА)

148 Жасминный куст, // Где Данте шел, и воздух пуст. Н. К. — Измененная строка из стихотворения Николая Алексеевича Ключева (1884—1937?) «Клеветникам искусства» (1932). Ахматова считала это стихотворение лучшим из посвященных ей:

Ахматова — жасминный куст,
 Обожженный асфальтом серым.
 Тропу утратила ль к пещерам,
 Где Данте шел и воздух густ
 И нимфа лен прядет хрустальный? —
 Средь русских женщин Анной дальней
 Она как облачко сквозит
 Вечерней проседью раки!

(К л ю е в Н. Песнослов. Стихотворения и поэмы. Петрозаводск. 1990. С. 145).

Строки эпиграфа Ахматова предполагала ввести еще в первую редакцию поэмы, записав в текст, подаренный ею Ф.Г. Раневской в Ташкенте. Однако через некоторое время эпиграф был ею вычеркнут.

III

150 Третий прожил лишь двадцать лет... — В списках 1955—1956 гг. эта строка имела другой вариант: «Третий умер в семнадцать лет» (списки А.В. Западова, Н.И. Харджиева). На основании этого первоначального варианта строки Г. Струве, Р. Тименчик и некоторые другие исследователи склонны связывать строфу с ранними лирическими стихотворениями Ахматовой (см. т.1. С. 130, 139). Однако вероятно здесь и литературная реминисценция, связанная с общим культурологическим контекстом — исто-

рией «столетней чаровницы». Английский поэт Томас Чаттертон (1752—1770) издал сборник стихотворений — отрывок из трагедии, баллады, приписав авторство вымышленному Томасу Роули, жившему якобы в XV столетии. Мистификация была раскрыта, осуждена общественным мнением Англии, и семнадцатилетний поэт покончил жизнь самоубийством, снискав громкую посмертную славу. Судьба его стала олицетворением извечного конфликта романтического героя и жестокого общества. Ему посвящены драма А. де Виньи «Чаттертон» (1835); полотно Генри Уоллиса «Смерть Чаттертона» (1850-е гг., Лондон, галерея Тейт) и др.

VII

151 Кто над мертвым со мной не плачет... — Вероятно, речь идет о М. Кузмине: «Весть о его <Князева. — С. К.> самоубийстве оставила Кузмина равнодушным» (Богомолов Н.А. Малмстад Д. Э. Михаил Кузмин: Искусство, жизнь, эпоха. М., 1996. С. 178).

По свидетельству Р. Тименчика, «ныне покойная Ольга Николаевна Арбенина, адресат стихов трех больших русских поэтов, вдова писателя Ю.И. Юркуна, рассказывала, что ее муж был свидетелем того момента, когда Кузмин узнал о самоубийстве Князева. Эту новость Кузмин принял очень спокойно. <...>

Один петербургский литератор вспоминал в 1920 году, явно имея в виду эпизод смерти Князева:

«Читал Кузмин однажды мне свой дневник. Странный. В нем как-то совсем не было людей. А если и сказано, то как-то походя, равнодушно. О любимом некогда человеке:

— Сегодня хоронили N.

Буквально три слова. И как ни в чем не бывало — о том, что Т. К. написала роман и он уже не так плох, как это можно было бы ожидать».

Конечно, и сам характер дневниковой записи, и факт оглашения ее — это проявление литературной и жизненной позиции Кузмина («Слез не заметит на моем лице читатель-плакса»). И как бы ни сдвигались фактические конкретности в позднейших мемуарах, ахматовская строка о том персонаже «Поэмы без героя», которого она назвала «Калиостро» и прототипом которого был Кузмин, —

Кто над мертвым со мной не плачет,

по-видимому, соответствовала изломам психологии Кузмина». (Т и м е н ч и к Р. Рижский эпизод в «Поэме без героя» Анны Ахматовой. С. 120).

Строфы IX — XI и XIII возникли в разное время, сохраняясь в памяти Ахматовой, так же как стихи «Реквиема». Известно, что некоторым из близких друзей она их читала, однако буквально до последних лет жизни не записывала. Изучение архивов Москвы и Петербурга, а также доступных нам личных коллекций свидетельствует, что строфы эти до времени заменялись строками точек во всех списках. У В. Виленкина хранится их автограф на отдельном листе, датированный 1964 г. Список В.Н. Орлова — один из немногих, где эти строфы частично вписаны в текст. Строки точек обозначают невписанные начало X строфы и XII строфу.

IX

151 *И со мною моя «Седьмая»... И сухой землею
набит.* — Варианты строк (РТ 97):

- 1: Рядом с ним и моя «Седьмая»,
[После всех вступает «Седьмая»]
- 2: Озверелая и немая,
- 3: [И ее обутленный рот]
- 5: Но он черной закрашен краской
[Но он самой сухой замазкой]

6: И могильной землей набит.
 [Как сухою землей набит]
 [От такой, верно, мало толка]

<27 апреля 1958>

1: Одичалая и немая

2: Это близишься ты, Седьмая!

<27 июня 1958>

<XIII>

152 *Я ль растаю в казенном гимне? // Не дари,
 не дари, не дари мне // Диадему с мертвого лба....* —
 Ср. у О. Мандельштама:

Не кладите же мне, не кладите
 Остроласковый лавр на виски,
 Лучше сердце мое разорвите
 Вы на синего звона куски.

(М а н д е л ь ш т а м, 3. С. 361).

Диадема с мертвого лба — может быть соотнесена и с образами как реальных, так и мифологических цариц древнего мира, носивших диадемы, в судьбах которых Ахматова угадывает трагическую судьбу своих лирических героинь. По-видимому, отсюда — в заключительной строфе «Решки»: «И я царским моим поцелуем // Злую полночь твою награжу».

Скоро мне нужна будет лира, // Но Софокла уже, не Шекспира... — «Шекспировский слой» — один из существеннейших в «Поэме без героя». Эпиграфы и образы из Шекспира сопровождали поэму, уходя и возвращаясь. В начале 1930-х гг. Ахматова работает над переводом «Макбета».

По свидетельству Л.К. Чуковской, в конце 1957 г. Ахматова перечитала Софокла: «Пятьдесят лет не брала в руки... Теперь перечла. И не потеряла его. Оказывается,

можно спокойно его перечитывать и не обеднеть» (Ч у к о в с к а я, 2. С. 271). Ахматова противопоставляет имена двух великих драматургов. В годы, когда писалась «Решка», Софокл (ок. 496—406 до н.э.), в творениях которого господствует судьба, рок (а не человеческие страсти, как у Шекспира), оказался ей ближе. Воспетые им женщины — Антигона, Электра и др., верные долгу, по видимому, напоминали ей ее современниц из «Реквиема». В 1961 г. в стихотворении «Смерть Софокла» Ахматова обращается к теме «поэт и власть», утверждая бессмертие гения.

Часть третья

ЭПИЛОГ

О строках 31—50 («А за проволокой колючей...» и далее), написанных после 1956 г. и внесенных в список В.Н. Орлова, Ахматова говорила В.Я. Виленкину: «Здесь должны быть две строфы и «песенка» (одна из трех слышанных мною в Ленинграде...) Тема — восток, «лагерная пыль», допрос или возвращение с допроса. Это — одно из отступлений, определяющих размах поэмы» (сообщено В.Я. Виленкиным 12 июня 1994 г.). Выделенная шрифтом строфа, или «песенка», как говорила Ахматова, относится к И. Берлину, приезд которого в Москву летом 1956 г. совпал с десятилетием их разлуки и десятилетием постановления о журналах «Звезда» и «Ленинград».

158 Строфа: *«Всё, что сказано в первой части... На бессонных твоих очах»* — вписана рукой В.Н. Орлова под диктовку Ахматовой.

Строки имели вариант:

И стоит мой город «зашитый»,
И лежат надгробные плиты
На усталых его раменах.

Рамена (с т а р о с л.) — плечи.

158 *И стоит мой Город зашитый...* — В блокадном Ленинграде окна были заклеены крест-накрест бумажными полосками, статуи обкладывались мешками с песком, а сверху «обшивались» досками или зарывались в землю.

Над тобой — лишь твоих прелестниц, // Белых ноченек хоровод... — В экземпляре Н.И. Харджиева: «Над тобой лишь посланниц мести...».

159 *И самой же себе навстречу... // Шла Россия спасать Москву.* — Здесь не только художественное обобщение, но и зарисовка виденного, когда с поездами, везущими эвакуированных, встречались идущие с востока на запад составы армейских соединений «сибиряков», принявших участие в разгроме немцев под Москвой в декабре 1941 г. Л.К. Чуковская, ехавшая в эвакуацию вместе с А.А. Ахматовой, вспоминает, что Ахматова не отходила от окна и говорила: «Я вижу много России». 8 сентября 1962 г., возвращаясь памятью к тем дням, Ахматова делает дневниковую запись: «Наступает 1941 год, и кончается вся Петербургская Гофманиана поэмы... Белая ночь беспощадно обнажила город... А дальше Урал. Сибирь и Образ России» (РТ 106). Здесь же запись: «Кажется, сегодня кончила «Поэму без героя» (Триптих).» Позже вписано слово «Нет».

«Россия молодая» восходит к «Полтаве» Пушкина:

Была та смутная пора,
Когда Россия молодая,
В бореньях силы напрягая,
Мужала с гением Петра.

(Пушк и н А.С. Т. IV. С. 257).

ПРИМЕЧАНИЯ

160 *Из письма N.N.* — Впервые записано в 1955 г. (список А.В. Западова). Л.К. Чуковская считает, что обращено к ней. Впервые было прочитано 30 мая 1955 г. Ручкой Ахматовой под текстом письма: «1955. 27 мая. Москва». Представляет собой условный жанр литературного письма, имеющий литературную традицию: «Написано с какой-то странной смесью беспомощности и надменности — странное сочетание, присущее ей вообще. (Когда-то об этом сочетании как о главной черте ее характера говорил мне Владимир Георгиевич <Гаршин. — С.К.>» — поясняет Л.К. Чуковская (Ч у к о в с к а я, 2. С. 128). Далее она пишет, что «Письмо к N.N.» никогда не было реальным письмом, посланным ей или кому-нибудь другому. Это была некая игра в условность, попытка полемизировать с кривотолками; оно введено Ахматовой в «Поэму без героя» в качестве первого примечания, а затем, продержавшись в тексте несколько лет, при очередной переработке было изъято автором навсегда.

Начиная с 1960 г., в машинописных экземплярах «Поэмы», исходящих непосредственно от Ахматовой, более не встречается. «Досадно видеть, что «письмо» это, переименованное в «Письмо к Н.», открывает собой «Поэму без героя» во втором томе «Сочинений» Анны Ахматовой» (т а м ж е. С. 140).

Тогда я написала стихотворный отрывок — «Ты в Россию пришла ниоткуда...» — в связи с стихотворением «Современница». — «Современница» — первоначальное название стихотворения «Тень», посвященного одной из «красавиц тринадцатого года» Саломее Николаевне Андрониковой-Гальперн (о ней см. коммент. к фрагменту <61> «Pro domo mea»).

160 ...их обвинения сформулировал в Ташкенте Х., когда сказал, что я свожу какие-то старые счета с эпохой... — Имеются в виду суждения Абрама Марковича Эфроса (1888—1954), переводчика с европейских и восточных языков, художественного критика; в годы Великой Отечественной войны одновременно с Ахматовой жил в Ташкенте.

«Четки». — Вторая книга стихов Ахматовой (1914).

161 Я пила ее в капле каждой... — См. часть вторая. Решка. Строфа XIX.

«Ну, вы пропали, она вас никогда не отпустит». — Слова Л.Я. Гинзбург, литературоведа, близкой знакомой Ахматовой.

Еще менее достоверно: «Всех наряднее и всех выше...» и т. д. — Позже, с изменениями, эта строфа была перемещена из «Примечаний» в текст поэмы и имела ряд разночтений. Ср. первую строку стихотворения «Современница» («Тень»): «Всегда нарядней всех, всех розовой и выше...» (1940).

«Кусок письма кем-то сожжен...» — Художественный прием ахматовской тайнописи или мистификации.

162 Голова герцогини Ламбаль... — Имеется в виду герцогиня Мария Тереза Луиза де Ламбаль (1749—1792), приближенная Марии Антуанетты. Ее особо ненавидела революционная чернь, считая активной вдохновительницей придворных интриг. В дни Великой французской революции в сентябре 1792 г. растерзана толпой, голова ее была поднесена на пике к окнам Тампля, где находилось в заключении королевское семейство. Ср. стихотворение М. Волошина «Голова madame de Lamballe», написанное им в Париже как отклик на революцию 1905 г. в России:

... вся избита, изранена,
 Грязной рукой,
 Как на бал завита, нарумянена,
 Я на пике взвилась над толпой
 Хмельным тирсом...
 Неслась вакханалия...
 Пел в священном безумьи народ...
 И, казалось, на бале в Версале я —
 Плавный танец кружит и несет...
 Точно пламя гудели напевы.
 И тюремною узкою лестницей
 В башню Тампля к окну Королевы
 Поднялась я народною вестницей.

(В о л о ш и н М. Стихотворения и поэмы. СПб.,
 1995. Б-ка поэта. Большая серия. С. 210).

«Завитая куафером» и «нарумяненная» голова герцогини выступает одной из масок маскарада 1913 г. в Белом Зале Шереметевского дворца.

162 *«Que me vent mon Prince Carnaval?!»* («Чего хочет от меня мой Принц Карнавал?!» — ф р.) — В пьеске «Принц-Карнавал» А.Н. Чеботаревской, поставленном в Литейном интимном театре, О.А. Глебова-Судейкина сыграла роль молоденькой жены. Завороженная романтическим незнакомцем, она покидает уютный домашний очаг, устремившись за «принцем Карнавалом».

ПОЭМА БЕЗ ГЕРОЯ

ТРИПТИХ

1940—1965

<Четвертая редакция>

Печ. по рабочему экземпляру РНБ (Ф. 1073. Ед. хр. 202). Представляет собой машинописный текст с исправлениями и вставками, близкий подаренному В.М. Жир-

мунскому (см. БП), но с введением новых «потаянных» строф и композиционными изменениями. Воспроизводится впервые. Отражает полную свободу волеизъявления автора. Впервые рукой Ахматовой вписаны строфы, ранее заменяемые отточиями, а также новые строфы, еще отсутствовавшие в списке В.Н. Орлова (см. третью редакцию). Ахматова решилась на этот шаг после того, как «Реквием» был передан ею в редакцию «Нового мира» и уже опубликован отдельной книгой в Мюнхене, получив международный резонанс.

В этой редакции отчасти начата владевшая Ахматовой в 1960-е годы «театрализация» поэмы. В первой части появилась «Интермедия». В «Решку» введены новые куски прозы и новые строфы, изменена композиция финала. Две новые строфы, заключающие «Решку», усиливают трагедийность поэмы. Ахматова размышляла, не разделить ли «Решку» на две части. Однако помет, указывающих на направление дальнейшей работы, не сохранилось. В «Эпilogе» она отказывается от пафосно-героической концовки третьей редакции. В финале звучат погребальные звоны и вырастает скорбный образ России. В РТ 106 запись Ахматовой, отражающая работу над поэмой: «Последний список (*[октябрь]* ноябрь 1962. Москва) отменяет все предыдущие рукописные списки и печатные издания, даже еще не появившиеся («День поэта», Лен<инград>, 62 г.) — в нем впервые «Интермедия», примечания редактора, указания на того, кто это произносит, читает или бормочет, III-е посвящение называется — «Le jour des Rois», увеличено число прототипов («Этот Фаустом...») и т.д. Как видите, отличий довольно много, но самое существенное — это раскрытие двойника в Эпilogе и песенка там же («За тебя я заплатила...»). Все новое в «Решке».

На титульном листе рукописи даты: 1940 — 1963 гг., но к тексту поэмы Ахматова обращалась и в 1965 г.

Сохранились наброски строк, обращенных к поэме:

Вышли замуж те, что родились
В ночь, когда ты приснилась мне.
Имянинный подарок тому,
Кто ее никогда не узнает.
(РНБ. Ф. 1073. Ед. хр. 206).

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

165 *«Иных уж нет, а те далече»*. — А.С. Пушкин «Евгений Онегин» (Гл. VIII, I).

ТРЕТЬЕ И ПОСЛЕДНЕЕ

Посвящение «Третье и последнее» — впервые в кн. «Бег времени», с сокращениями. Судя по автографам, написано в конце 1956 г. одновременно со стихотворениями, вошедшими в цикл «Шиповник цветет», посвященный И. Берлину в связи с его приездом в Москву летом того же года.

Дата — 5 января 1956 г. — отсылала к десятилетней годовщине разлуки с И. Берлином, когда он 5 января 1946 г. пришел в Фонтанный Дом проститься перед отъездом из Советского Союза.

Некоторое время обдумывая «Третье посвящение», Ахматова предполагала сделать его трехчастным, добавив еще два стихотворения из цикла «Шиповник цветет».

И. Берлин писал: «Во время моего следующего посещения Советского Союза в 1956 году я не видел Ахматову. Пастернак сказал мне, что хотя Анна Андреевна и хотела со мною встретиться, ее сын, которого арестовали во второй раз вскоре после того, как я видел его, только недавно вышел из лагеря, и она поэтому опасалась встречаться с иностранцами. Особенно потому, что она объясняла ярост-

ные нападки партии на себя, по крайней мере частично, моей встречей с ней в 1946 году» (Берлин И. Встречи с русскими писателями. Цит. по: Ахматова А. *Requiem*. М., 1989. С. 214).

Последняя встреча с Берлином произошла в июне 1965 г. в Оксфорде, когда Ахматовой вручалась почетная степень доктора (*Honoris Causa*).

169 *Le jour des rois* — «День царей». — В этот день волхвы приносили в дар младенцу Христу золото, ладан и смирну (Евангелие от Матфея. 2, 1—11).

«Раз в Крещенский вечерок». — Первая строка баллады В.А. Жуковского «Светлана» (1808 — 1812).

Лучше кликну Чакону Баха ... — Баховская «Чакона» — концертная пьеса для скрипки соло. В 1914 г. «Чакону» Баха играл для Ахматовой А.С. Лурье, а в 1956 г. в Коломне, на даче Шервинских — Федор Серафимович Дружинин. В ахматовской поэзии 1956—1965 гг. является своего рода контрапунктом лирического переживания.

Но мы с ним такое заслужим, // Что смутится Двадцатый Век. — Строки отражают убежденность Ахматовой в том, что встречи с И. Берлином послужили одной из причин холодной войны, а также Постановления ЦК ВКП(б) «О журналах «Звезда» и «Ленинград» 1946 г. и нового жесткого идеологического прессинга.

Иосиф Бродский, хорошо знавший Ахматову в последние годы ее жизни, пишет: «Я думаю, что в оценке ее встречи в 1945 г. с сэром Исайей Берлином Ахматова была не так уж далека от истины. Во всяком случае ближе к истине, чем многим кажется. ...Конечно, я не думаю, что «холодная война» возникла только из-за встречи Ахматовой с Берлином. Но что гонения на Ахматову и Зощенко

сильно отравили атмосферу — на этот счет у меня никакого сомнения нет» (Континент. 1987. № 53. С. 370 — 372).

Размышляя над адресованным ему «Посвящением», опубликованным уже после смерти Ахматовой, И. Берлин писал: «Тот факт, что мое посещение настолько повлияло на Ахматову, во многом объясняется, как мне кажется, тем случайным обстоятельством, <...> что я был первым человеком, приехавшим из внешнего мира, который разговаривал на ее языке и смог привезти ей известия о том мире, от которого она была столько лет отрезана. В Ахматовой ум, способность к острой критической оценке и иронический юмор сосуществовали с представлением о мире, которое было не только драматичным, но иногда — провидческим и пророческим. По-видимому, она увидела во мне судьбоносного и, быть может, предрекающего катастрофу провозвестника конца мира — трагическую весть о будущем, которая оказала на нее глубокое влияние и, наверное, послужила толчком для нового всплеска творческой энергии поэта» (Б е р л и н И. Встречи с русскими писателями. С. 214—215).

В Оксфорде летом 1965 г. Ахматова рассказывала И. Берлину, как 6 января 1946 г., на следующий день после его визита в Фонтанный Дом, в потолок ее комнаты вставили микрофон — «если и не для того, чтобы подслушивать, то чтобы вселить страх. И хотя официальная немилость последовала позднее, через несколько месяцев, когда Жданов выступил с официальным отлучением ее и Зощенко <...> она прибавила, что, по ее мнению, мы, то есть она и я, нечаянно, самым лишь фактом нашей встречи, положили начало холодной войне и тем самым изменили историю человечества. Она придавала этому абсолютно буквальное значение и <...> была уверена в этом совершенно непоколебимо. Для Ахматовой она сама и я рисовались в виде персонажей всемирно-исторического масштаба, которым судьба

определила положить начало космическому конфликту (она прямо так и пишет в одном из стихотворений). Я не мог и подумать, чтобы возразить ей, что она, возможно, несколько переоценивает влияние нашей встречи на судьбы мира (даже если и принять во внимание реальность пароксизма сталинского гнева и его возможные последствия), поскольку она бы восприняла мои возражения как оскорбление сложившемуся у нее трагическому образу самой себя как Кассандры — более того, это был бы удар по историко-метафизическому видению, которым проникнуто там много ее стихов. Я промолчал» (там же. С. 217).

169 *Я его приняла случайно... // Он погибель мне принесет ...* — Варианты строк:

РТ 113:

- 1: Я тебя приняла случайно
 - 2: За того, кто доверен тайной,
 - 3: С кем горчайшее суждено.
[С кем все тайное суждено]
 - 4: Он ко мне во Дворец Фонтанный
Он со мной во Дворец Фонтанный
 - 11: Не кольцо, не трепет молений —
- 5 января 1956

РТ 97:

- 4: Кто пришлет тебя в Дом Фонтанный
Кто прислал тебя в Дом Фонтанный
.....
Это черное домино

Часть первая
ДЕВЯТЬСОТ ТРИНАДЦАТЫЙ ГОД
ПЕТЕРБУРГСКАЯ ПОВЕСТЬ

Глава первая

171 *«Новогодний праздник длится пышно, // Влажны стебли новогодних роз».* — Автоцитата из стихотворения «После ветра и мороза было // Любо мне погреться у огня...» (1914).

«С Татьяной нам не ворожить...» — Пушкин А.С. «Евгений Онегин», гл. V. X.

Белый, или зеркальный, зал во дворце Шереметевых с двенадцатью зеркалами, работы Кваренги, соединялся лестничной площадкой с флигелем, где располагалась квартира, в которой жила Ахматова (см. Интермедию «Через площадку»).

172 *Этот Фаустом, тот Дон Жуаном, // Дапертутто, Иоканааном, // Самый скромный — северным Гланом // Иль убийцею Дорианом...* — (вариант: «Старым Гамлетом, Дезэсентом») — *Дапертутто* — Доктор Дапертутто — псевдоним Всеволода Эмильевича Мейерхольда (1874—1940). Заимствован из повести немецкого романтика Э.Т.А. Гофмана «Приключения накануне Нового года». Под этим псевдонимом Мейерхольд 12 декабря 1910 г. представил в театре Дома интермедий, организованного им совместно с М. Кузминым в Петербурге, свою переработку пьесы австрийского писателя А. Шницлера «Шарф Коломбины» и издавал журнал «Любовь к трем апельсинам», в котором печаталась и Ахматова.

Назвать Мейерхольда Доктором Дапертутто придумал для «Дома интермедий» М. Кузмин. Возникнув из соображений практических (состоявшему на государственной

службе режиссеру возбранялось работать под своим именем в других театрах), этот псевдоним стал на несколько лет обозначением двойника Мейерхольда. С этого момента у Мейерхольда начинается жизнь «в двух этажах». В «верхнем» он, режиссер императорских театров, ставит спектакли, пытаясь воскресить живущую в искусстве старых мастеров Александринки эстетическую память великих театральных эпох, в «нижнем» — в лабораторных опытах рвет связи с устоявшимся театральным языком, разрабатывая идеи «Театра будущего».

Мейерхольд возродил на новой основе традиции итальянской народной комедии и русского балагана. Ахматова разделяла его суждения о магической силе маски и куклы. В либретто балета «Тринадцатый год» и прозе о поэме Мейерхольд назван «Демоном» и ведет за собой трагическую Арлекинаду 1913 г. Ахматова дает понять, что за участие в «Гофманиане» или «сговоре» с inferнальными силами предстоит расплата, что подчеркнуто рифмой «расплата» с недвусмысленным — «мейерхольдовы арапчата». Вводя Мейерхольда в поэму как «Доктора Дапертутто», Ахматова записала строфу, не вошедшую в текст поэмы:

Ну и выдалась же минута,
 Это доктора Дапертутто
 Ни на что не похожий бред.
 Это лестница, по которой
 Кто-то к черным взбирался хорам.

И еще набросок:

И покажет нам Дапертутто
 Доктор, кто ж Вы?

172 *Иоканаан* — герой пьесы О. Уайльда «Саломея» (1891), библейский Иоанн Креститель, или Предтеча.

Убийца Дориан — герой романа О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» (1890). В поэме просматривается

«уайльдковский контекст» русской литературно-художественной жизни 1910-х годов — Уайльда переводили В. Брюсов, К. Бальмонт, Ф. Сологуб, Н. Гумилев. В 1912 г. вышло собрание сочинений О. Уайльда под редакцией К.И. Чуковского.

Северный Глан — герой романа К. Гамсуна «Глан», чрезвычайно популярного в России начала века. О встрече с идеалом своей юности «лейтенантом Гланом» мечтала Е.Ю. Кузьмина-Караваева. «И хотя, по словам Блока, образ Глана нереален, поскольку Гамсун «не воплотил героя», многие русские женщины влюбились в него и даже специально ездили в Норвегию, чтобы повидаться с автором; его засыпали письмами, фотографиями, засушенными цветами» (Ш у с т о в Н. Искания (1914 — 1916). Глава из документального повествования о матери Марии // Вестник русского христианского движения. № 167, 1993. С. 32—33).

Дезэссент — *Дез Эссент* — персонаж романа «Наоборот» (1884) французского писателя Ж.К. Гюисманса (1848 — 1907). В 1906 г. роман был переведен на русский язык и приобрел популярность. Аристократ Дез Эссент, бежавший от прозы жизни в мир изощренной чувственности, стал своего рода символом в декадетских кругах.

172 *И все шепчут своим дианам // Твердо выученный урок...* — Диана в античной мифологии богиня Луны и целомудрия. В конце XIX — начале XX в. нередко употреблялось иронически, в смысле женской ветренности и легкомыслия.

Имеются и другие, более ранние, варианты строк (РНБ):

1) Разомлевшим шепчут Светланам

Твердо выученный урок

1962

[Садовая Каретная]

или

- 2) Назначают своим Светланам
Дня последнего крайний срок.

172 *Что мне вихрь Саломеинной пляски.* — Саломея, падчерица иудейского царя Ирода, по наущению матери — Иродиады, попросила у Ирода за свою пляску голову Иоанна Крестителя. Сюжет этот широко отражен в живописи, музыке, литературе. Пьеса Уайльда «Саломея» была запрещена цензурой в Англии, но возрождена в Германии в театре Макса Рейнхардта (1903) и в музыке Рихарда Штрауса. В театре Комиссаржевской ставилась Н. Евреиновым и была доведена до генеральной репетиции, однако запрещена Священным Синодом.

Поставленная А. Таировым в Камерном театре с Алисой Коонен в главной роли, пьеса получила широкий резонанс и обсуждалась художественной критикой. В основе постановки — мотив трагического избранничества Саломеи, охваченной страстью к узнику Ирода Иоканаану, отвергающему ее любовь, и религиозный стоицизм Иоканаана, с христианским смирением принимающего смерть. Иоканаан не только присутствует среди гостей Новогоднего маскарада в Белом зале Фонтанного Дома, но и остается в поздней лирике Ахматовой (см. «Пролог, или Сон во сне»).

По-видимому, Ахматова имеет в виду под «вихрем Саломеинной пляски» танец Т.П. Карсавиной, с огромным успехом исполнявшийся в балете-трагедии «Саломея» Ф. Шмитта по мотивам поэмы д'Юмьера, в хореографии Б. Романова и художественном оформлении С. Судейкина. Впервые — 12 июня 1913 г. в парижском театре Елисейских Полей в «Русских сезонах» (1907—1913) Дягилева. Вариант своего исполнения «саломеинной пляски» представила другая темпераментная танцовщица Ида Рубинштейн.

173 *Хвост запрягал под фалды фрака...* — Ср. у Н. Гумилева «Дворец воспоминаний» (пер. из Готье): «Как Мефистофель, прячет хвост...» (Г у м и л е в Н. Избранное. С. 495).

Вариант второй части строфы:

РТ 109:

...Однако
Вы посмели Владыку Мрака
Аримана — сюда ввести.

Ариман — греческое название древнеиранского божества (Анхра-Майнью).

РТ 96:

Этот Фаустом, тот Дон Жуаном,
Дионисом, И<о>канааном...

Ахматова предполагала ввести в сборище полуночных гостей и греческого бога *Диониса*, праздник которого отмечается в ноябре—декабре. Н.Бердяев писал о «Дионисической мистерии», разыгранной на квартире Н.М. Минского (с участием Вяч. Иванова, Ф. Сологуба, В. Розанова и др.), получившей скандальную огласку (Б е р д я е в Н. Самопознание. С.157).

Гойя Франсиско Хосе де (1746—1828) — испанский живописец, гравер, рисовальщик. В серии офортов «Капричос» и «Диспаратес» создал вереницу жутких гротескных образов и мрачных видений.

Вариант строк (1962):

Это все наплывает не сразу
И одна музыкальная фраза
Как из Скрябинского экстаза
а) Это несколько сбивчивых слов
б) Просто несколько сбивчивых слов

Скрябинский экстаз — имеется в виду «Поэма экстаза» (1907) композитора Александра Николаевича Скрябина (1871/72 — 1915).

174 В ожерелье черных агатов (варианты: «С незабвенным цветком граната», «В ожерелье черных гранатов»). — В этом ожерелье Ахматова запечатлена на многих фотографиях и портретах. См. также стихотворение (1913):

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

ЧЕРЕЗ ПЛОЩАДКУ

Интермедия

Завершена до января 1963 г. 7 января 1963 г. на Рождество в рабочих тетрадях появляется запись: «...И кажется я все же заземлила ее самым неожиданным образом — интермедией. Фонтанные грот, которого давно нет. Белый зал — бал» (РТ 107). Ахматова в это время размышляла о возможностях переработки «Поэмы без героя» в театральное действо. Само слово, взятое из музыкального и театрального лексикона, указывает, что «Интермедия», появившаяся в тексте поэмы, выполняет здесь функцию некоей «разрядки», смещения планов, снижения драматической напряженности действия при одновременном нарастании трагизма.

Первая строфа «Интермедии» взята из примечаний ко второй редакции поэмы.

Местоположение «Интермедии» было определено в тексте не сразу. Первоначально она находилась после строк: «Перед ним самый смрадный грешник — воплощенная благодать...» (глава I, часть I).

Подходы к созданию «Интермедии» относятся к декабрю 1961 г., возникли как вариант к строфе, следующей после: «Вас я вздумала нынче прославить, // Новогодние сорванцы» (РТ 104):

- Этот Фаустом, тот Дон Жуаном,
 Дапертутто, Иоканааном,
 А какой-то еще с тимпаном
 Козлоногую приволок.
 И для них расступились стены,
 Вспыхнул свет, завывали сирены
- а) И Венера возникла из пены
 б) Афродита
 И как купол вспух потолок

(5 декабря. Больница).

После строки: «И Венера возникла из пены» — помета Ахматовой: «Надо ли?»

21 июля 1962 г. запись: «6-ая пасторальная симфония Бетховена привела сейчас такое:

- Этот Фаустом, тот Дон Кихотом,
 Третий просто содомским Лотом
 Виноградный пробует сок. —
 И для них расступились стены,
 Вспыхнул свет, запели сирены,
 Афродиты возникли из пены,
- а) И во всех зеркалах Елены,
 б) В каждом зеркале лик Елены
 в) Или: И очнулись в стекле Елены
 И как купол вспух потолок.
 А еще из Фонтанного грота
- а) А из полного тайной грота
 б) И опять из Фонтанного грота
 Весь мохнатый и страшный кто-то
 Козлоногую приволок.
 Я не то что боюсь огласки...
 Что мне Гамлетовы подвязки,
- а) Что мне хмель Саломеинной пляски,
 б) Черный зной Саломеинной пляски,
 Что мне поступь Железной маски,
 Я еще пожелезней тех...»

6 августа 1962 г. Ахматова пишет новые варианты 2-й и последующих строф «Интермедии», а также использует

строфы и образцы из I главы I части, переводя их в «Интермедию»:

- Здесь и Фаусты и Дон Кихоты
 а) Этот Фаустом, тот Дон Кихотом...
 А еще содомские Лоты
 б) А Третий древним содомским Лотом
 Смертоносный пригубят сок
 а) Черных гроздей пригубят сок
 И для них расступились стены,
 [И уже]
 Вспыхнул факел, поют сирены,
 Шевельнулись в стекле Елены,
 И как купол вспух потолок.
 И опять из Фонтанного грота,
 Где любовная стонет дремота,
 Через призрачные ворота
 И рогатый и рыжий кто-то
 Козлоногую приволок.
 Я не [очень] то боюсь огласки...
 Что мне Гамлетовы подвязки,
 Что мне вихрь Саломеинной пляски,
 Что мне поступь Железной Маски
 Я еще пожелезнее тех...

178 И, увы, содомские Лоты... — Лот сопровождал Аврааму в переселении в землю Ханаанскую. Отделился от него, получив земли Иорданские, простирающиеся до Содомы. Жители Содомы были «злы и весьма грешны перед Господом» (Бытие. 13, 13).

Праведник Лот был спасен, после разрушения Содомы и гибели всех его жителей удалился с дочерьми в горы, где у него от старшей дочери родился сын Моав, а от младшей — Аммон. «И напоили отца своего вином в ту ночь, и вошла старшая и спала с отцом своим, а он не знал, когда она легла и когда встала» (19, 33). «И напоили отца своего вином и в эту ночь, и вошла младшая и спала с ним <... > (19,35).

178 *Афродиты возникли из пены, // Шевельнулись в стекле Елены.* — Афродита — в греческой мифологии богиня любви и красоты, дочь Зевса и Леды. Согласно одной из версий, родилась из крови оскопленного Кроном Урана, которая попала в море и образовала пену — отсюда «пенорожденная». Елена — в греческой мифологии царица Спарты, прекраснейшая из женщин, виновница Троянской войны и падения Трои. По одной из древнейших версий Зевс подменил подлинную Елену ее призраком, за который и велась Троянская война. Сама же Елена была перемещена в Египет, где и дожидалась возвращения Менелая из похода. Ахматовой подчеркивается «призрачность» образа, как и всего происходившего в Белом зеркальном зале. Ср.: «Это гость зазеркальный? Или // То, что вдруг мелькнуло в окне». — Строки, по замечанию Ахматовой, навеяны «Пиковой Дамой» Пушкина, когда Германну мерещится мелькнувший в оконном стекле призрак.

И опять из Фонтанного Грота... — По свидетельству Н. Лансере, «великолепный грот» стоял в левом углу Шереметевского сада, в правом углу находились «затейливые Литейные ворота» (см.: Записки историко-бытового отдела Государственного Русского музея. Т. 1. Л., 1928).

Смиреница и красotka. — Варианты строк:

РТ 104:

[А смиренница-голубица,
Что плясала здесь танец козлицы,
[Что плясала там танец козлицы]
Шепчет, синие вскинув ресницы:]
«Que me veut mon Prince Carnaval?»
А смиренница и красotka,
Та, что козью плясала чечетку,
[Что плясала козью чечетку]
Снова гулит томно и кротко:

[Снова шепчет томно и кротко]
«Que me veut mon Prince Carnaval?»

20 ноября 1961

РТ 115:

Всех наряднее и всех выше,
Хоть не видит она и не слышит,
Не кричит, не стонет, не дышит
Голова Madame de Lamballe,
А затейница и красотка,
Ты — что козью пляшешь чечетку,
Снова гулишь нежно и кротко:
«Que me veut mon Prince Carnaval?»

<1965>

Вариант строки, от которой Ахматова отказалась: «Та, кого никому не жаль» (список В.Я. Виленкина).

178 *Как копытца, топочут сапожки... // Прибежала к волне лазурной...* — Варианты строк:

РТ 103:

И топочут ее копытца,
Пляской всех зовет насладиться
И фиалковой нету глаз...

.....
.....

С нею пляшет в последний раз
Превращая концы в начала,
Верно, людям я спать мешала.

<Не позже 29 августа 1961.
Комарово>

РТ 104, 105:

- Как копытца, топочут сапожки,
Как бубенчик, звенят сережки,
В светлых локонах злые рожки,
а) В бледных локонах злые рожки,
б) [Голубые] как бубенчик звенят сережки,
[«Злою»... пляской опьянена.

Словно с фазы чернофигурной
 Прибежала к волне лазурной
 Так [нарядно] парадно обнажена
 <Июнь — сентябрь 1965>

179 Словно с вазы чернофигурной... — т. е. вазы, исполненной мастерами Древней Греции. В VII — VI вв. до н.э. для росписи ваз, амфор и др. применялся так называемый чернофигурный стиль: черные силуэты наносились на желтый или красный фон глиняного сосуда, а внутренние контуры процарапывались иглой. Крупнейшие мастера чернофигурного стиля — Эксекий, Амас.

Ты, вошедший сюда без маски... // Берedit лепесток ланит? — Варианты строк:

РТ 104:

- А за ней в шинели и в каске,
 Прибежавший сюда без маски,
 а) Переряжен, как в древней сказке.
 б) Ты солдатик из детской сказки
 в) Ты — царевич из древней сказки,
 Что тебя сегодня томит? —
 а) Нет, то твой обычный вид.
 б) Столько горечи в каждом слове,,
 в) Столько срама в твоей любви,
 г) [Столько мрака в твоей любви]
 д) Чести друг ты и раб любви...
 И к чему эта струйка крови
 а) Отчего ж эта капля крови
 Берedit лепесток ланит?
 <1961>

Глава вторая

181 Призрак цусимского ада... // Пьяный поет моряк. — «Раньше цусимского ада» не было, — записывает Ахматова в своих рабочих тетрадях. — Я извлекла его из

пьяного поющего моряка, в котором он всегда был». ... «...Матрос (пьяный) всегда был Цусимой.... Этим первым ужасом моего поколения» (РТ 114).

183 *И в тени заповедного кедр // Вижу танец придворных костей...* — одновременно и литературная реминисценция, и реалии действительности, исходящие от событий 1918 г. Ср. у В. Маяковского в стихотворении «Император», написанном в связи с пребыванием в 1928 г. в Свердловске (Екатеринбурге), где 17 июля 1918 г. был расстрелян Николай II с семьей и приближенными:

Здесь кедр
 топором перетроган,
зарубки,
 под корень коры,
у корня,
 под кедром,
 дорога,
а в ней —
 император зарыт.

(М а я к о в с к и й В. Собр. соч.:
В 13 т. Т. 9. С. 29).

184 *Певчих птиц не сажала в клетку...* — По-видимому, ко времени возникновения этой строчки Ахматовой была известна судьба О.А. Глебовой-Судейкиной в эмиграции и ее привязанность к птицам в последние годы жизни.

Автор книги «Коломба десятих годов» Элиан Мок-Бикер пишет: «Так же, как частью «мифа» Анны Ахматовой стали ее шаль и челка, в «миф» об Ольге Судейкиной вошли птицы, живая примета ее парижского бытия» (М о к - Б и к е р. С. 64). В квартале у площади Ворот Сен-Клу О.А. Глебову-Судейкину называли «La Dame aux oiseaux» — «Дама с птицами»: «Ольга открывала клетку и выпускала птиц полетать по комнате, не в силах видеть их сидящими взаперти целый день. Иногда они вылетали

в окно. Тогда Ольга поспешно сбегала с лестницы и пыталась их поймать» (там же).

Птицы сыграли в ее жизни значительную и в чем-то роковую роль. Из-за птиц она неохотно покидала дом, не решаясь оставлять их одних, не уезжала отдыхать, в ее маленькой комнате, где жило несколько десятков птиц, стояла такой гам, что люди переставали у нее бывать. О.А. говорила: «Я должна была делать добро людям, но я бедна, больна, и потому я забочусь о птицах» (там же. С. 69).

Э. Мок-Бикер свидетельствует со слов близких О.А. Судейкиной: «В начале войны, во время воздушных тревог, Ольга отказывалась спускаться в подвал, потому что не могла взять с собой своих птиц. Как-то раз вечером в сентябре 1943 года, когда завывали сирены, она впервые — случай? предвидение? — пошла в убежище с двумя птицами и свертком неоконченной вышивки. На дом упала бомба, и Ольга в одном халате осталась на улице. Ей удалось взобраться на восьмой этаж полуразрушенного здания. Трудно описать, что предстало перед ней: вместо ее комнаты зияла черная дыра, и повсюду на остатках пола и на обломках кровельных балок лежали обугленные и разорванные тельца птиц. Еще несколько птиц она обнаружила поблизости: они порхали или сидели на ветках деревьев. Ольга их позвала, те никак не реагировали. После она рассказала: ей тогда показалось, будто птицы винили ее в том, что она покинула их. Видимо, Ольга так и не оправилась от удара, которым была для нее гибель всех ее маленьких друзей. Это сказалось на ее психике.

После бомбардировки она ютилась с тремя птицами (третьим стал голубь, которого она подобрала на улице) у одной из своих русских подруг, Евгении Плавской — Жени, жившей возле площади Терн в квартире, где хозяйничал большой злой кот. В этом доме Ольга прожила всего несколько недель. Когда она отказалась держать птиц

в запертой клетке на кухне, как того требовала хозяйка, последняя поставила ультиматум: или птицы, или комната! Ольга выбрала птиц» (там же. С. 70—71).

Игорь Северянин, встречавшийся с О.А. Глебовой-Судейкиной в парижский период ее жизни, посвятил ей стихотворение «Голосистая могила» (1931):

В маленькой комнатке она живет,
Это продолжается который год.

Та, 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 ослепительных небылиц, —

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

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

(Цит. по: кн. М о к — Б и к е р. С. 100).

184 В стенках лесенки скрыты витые... (вариант «В стенках лестнички скрыты витые»). — В ранних редакциях строка читалась, по свидетельству Л.К. Чуковской: «И подсвешники золотые». Замена произошла с ориентацией на «Пиковую Даму» Пушкина, о которой Ахматова говорила: там «слой на слое». См. у Пушкина в «Пиковой Даме»: «В спальне за ширмами увидите две маленькие двери: справа в кабинет, куда графиня никогда не входит, слева в коридор, и тут же узенькая витая лестница...» и «Германн увидел узкую, витую лестницу» (Пуш к и н А. С. Т. 6. С. 336, 338). Одновременно здесь конкретная реалья: витая лестница была в квартире Судейкиных.

Глава третья

185 *«И под аркой на Галерной...»* — несколько измененная автоцитата из «Стихов о Петербурге» (1913):

Сердце бьется ровно, мерно.
Что мне долгие года!
Ведь под аркой на Галерной
Наши тени навсегда.

«В Петербурге мы сойдемся снова, // Словно солнце мы похоронили в нем...» — первые строки стихотворения О. Мандельштама (1920).

Глава четвертая и последняя

187 *Угол Марсова Поля. Дом, построенный в начале XIX века братьями Адамины.* — Дом построен в 1823—1827 гг. Д. Ф. Адамины, памятник архитектуры классицизма; расположен между Марсовым полем, набережной реки Мойки и Аптекарским переулком. В 1910-е годы — доходный дом, в нижнем этаже которого помещалось Художественное бюро Добычиной (там проходили выставки художников «Мира искусств»), в подвале — кабаре «Привал комедиантов», а в бельэтаже одно время жила О. Судейкина. 26 ноября 1941 г. дом был сильно поврежден авиабомбами, восстановлен в 1946 г.

Спас-на-Крови. — Воскресения Христова храм, воздвигнут на Екатерининском канале (канал Грибоедова) в 1882—1907 гг. по проекту архитекторов И.В. Макарова, А.А. Парланда на месте, где 1 марта 1881 г. народовольцем И.И. Гриневицким был смертельно ранен Александр II. В западной части храма отгорожено решеткой и каменной открытой сенью то место набережной — с сохраненной с тех дней булыжной мостовой, — где упал смертельно раненный император. Восстановлен и освящен в 1997 г.

Часть вторая

РЕШКА

Над «Решкой» Ахматова работала до весны 1965 г. В это время были внесены композиционные изменения: появился новый финал от строки «Ты спроси у моих современниц...» до «По ту сторону ада мы...» и ее пояснения: «Кончается осень. Сейчас, как видите, записала новую концовку «Решки». М.б., у нее будет даже какое-нибудь свое заглавие. Пока не знаю» (РТ 107).

190 «В моем начале мой конец» Девиз Марии Шотландской. — Первая фраза первой части поэмы англо-американского поэта Томаса Стернза Элиота (1885—1965) «Четыре квартета» (между 1934 и 1942). В первой и последней строках квартетов — парафраза из девиза шотландской королевы Марии Стюарт. В различных списках поэмы Ахматова варьировала фразы, заключающие Первый или Последний из квартетов Элиота.

...умело спрятанные обрывки Реквиема... — Ко времени написания этих строк «Реквием» уже был напечатан» Л.К. Чуковская пишет, что без «Реквиема» не могли бы появиться и строфы из «Решки», которые Ахматова долго не решалась внести в текст поэмы. «Раз «Реквием» легализован — говорила она при подготовке состава книги «Бег времени», — мы можем сделать в новом сборнике целый отдел: «Поэмы». Там будет «Путем всея земли», «Реквием» и «Поэма без героя» — вся целиком, наконец. Я ни за что не позволю печатать снова одну только первую часть. Все три части и с лагерными кусками» (Чуковская, 3. С. 135).

Строфа 10 впервые вписана в этот «Рабочий экземпляр», ранее в некоторых списках присутствовали лишь ее

последние строки в различных вариантах «...Петь я // Сами видите, не могу» или «Буду петь, пока не умру» (РНБ).

193 *Враг пытал: «А ну, Расскажи-ка»... // В этом ужасе не могу.* — Вариант (РТ 97):

И уже: а ну — Расскажи-ка!..
 [И кругом: ты нам говори-ка!]
 Но ни вопля, ни вздоха, ни крика,
 Ни моления... и ни гу-гу.
 [Ни дыхания... Она молчит.]
 И проходят десятилетия.
 Смерти, войны, рожденья. Петь я
 В этом ужасе — не могу.
 [Вы же видите — не могу.]
 <1958>

<15>

195 *У шкатулки ж тройное дно...* — Вместо прежнего (см. в третьей редакции «Поэмы без героя»): «У шкатулки ж двойное дно». Ахматова имеет в виду многослойность поэмы, многозначность образов и ассоциаций (см. «Pro domo mea»). Кроме того, сакральное в ахматовской нумерологии «три» соотносено с заглавием поэмы — «Триптих».

<17>

Из заветного сна Эль Греко... — Эль Греко — испанский художник (1541—1614), воплотивший в своих картинах мир высокой духовности, где истина проступает на грани смещения временных и пространственных планов, реального и ирреального. В картине «Сновидение Филиппа» (1580, Эскориал) в иллюзорно-беспредельном пространстве совмещаются образы рая, земли и ада. Не исключено, что строфа, заключающая «Решку» в этой редакции поэмы, ее последняя строчка: «По ту сторону ада мы...» — подсказана и видениями Эль Греко.

195 *Всех семи смертельных грехов.* — К числу семи смертных (смертельных) грехов относятся зависть, скупость, блуд, обжорство, гордость, уныние, гнев. Став крылатым выражением, «семь смертных грехов» употребляются в значении большого порока. См. у Пушкина в поэме «Анджело»:

...и страсти в нем кипят с такою силой!
Иль в этом нет греха; иль из семи грехов
Грех это меньший?

(Пушкин А. С. Т. 4. С. 366).

<18>

196 *И тогда из грядущего века... // Даст охапку мокрой сирени...* — Вариант строк:

РТ 112:

- Чтобы в ночь под сияньем Веги
- а) [Что в ночь, когда сияньем Веги]
На туманном западном берегу
 - а) [На далеком западном берегу]
Кто-то дерзко поднял глаза...
 - а) [Кто-то вновь опустил глаза...]
И мне вновь, мимолетной тени,
Дал бы ветку мокрой сирени.

<24>

198 *Ты спроси у моих современниц, // Каторжанок, «стопятниц», пленниц.* — Стопятницы — по свидетельству Н.Я. Мандельштам, образ пришел в поэму с ее слов: «Прописка разрешалась, начиная со сто пятой версты от режимных городов, и все железнодорожные пункты в этой зоне забивались до отказа бывшими лагерниками и ссыльными. Местные жители называли их «стоверстниками», а женщин более точно: «стопятницами». Это слово напоминало им о мученице Параскеве-Пятнице, о сто пятой версте. Я сообщила это слово Анне Андреевне, и оно

попало в поэму.... узнала я его... в Струнине, где поселилась после ареста О.М. Так называли меня рабочие на текстильной фабрике, где я обслуживала двенадцать банковых машин, и меняя с кем-нибудь дневную смену на ночную, — ведь все предпочитают работать днем, а не ночью, — ездила в Москву с передачами или за справками, которых нигде не давали». (М а н д е л ь ш т а м Н. Воспоминания, 3. С. 313).

198 Обезумевшие Гекубы // И Кассандры из Чухломы. — Гекуба в греческой мифологии — многострадальная жена царя Трои Приама, потерявшая в Троянской войне мужа, свидетельница пленения и гибели своих детей, стала символом материнского и вдовьего горя. Дочь Приама и Гекубы Кассандра — пророчица, предсказавшая гибель Трои.

О. Мандельштам называл Ахматову Кассандрой, написав, как она считала, пророческие стихи («Кассандре», 1917):

Когда-нибудь в столице шалой
На скифском празднике, на берегу Невы —
При звуках омерзительного бала
Сорвут платок с прекрасной головы...

(М а н д е л ь ш т а м. 1. С. 132).

«**По ту сторону ада...**» (в некоторых вариантах — без кавычек). — Неустановленная цитата. Однако, возможно, не являясь прямой цитатой, имеет литературную родословную, восходя к философскому трактату Ницше «По ту сторону добра и зла» (1885), где рай для «сверхчеловеков» противопоставлен «аду» для остальных, а также имеет непосредственную реальную действительности 1930-х гг. — очередь женщин в тюрьмах, не раз описанную Ахматовой.

Часть третья

ЭПИЛОГ

199 *«Да пустыни немых площадей, // Где казнили людей до рассвета».* — Из стихотворения И. Анненского «Петербург» (1910):

<...> Только камни нам дал чародей,
Да Неву буро-желтого цвета,
Да пустыни немых площадей,
Где казнили людей до рассвета.

А что было у нас на земле,
Чем вознесся орел наш двуглавый,
В темных лаврах гигант на скале, —
Завтра станет ребячьей забавой.

Уж на что был он грозен и смел,
Да скакун его бешеный выдал,
Царь змеи раздавить не сумел,
И прижатая стала наш идол.

Ни кремлей, ни чудес, ни святынь,
Ни миражей, ни слез, ни улыбки...
Только камни из мерзлых пустынь
Да сознание проклятой ошибки.

Даже в мае, когда разлиты
Белой ночи над волнами тени,
Там не чары весенней мечты,
Там отравы бесплодных хотений.

(А н н е н с к и й. С. 186).

201 *Сбросил с крыльев свободный стих... //*
На бессонных очах твоих. — Варианты строфы (РНБ.
Ф. 1073. Ед. хр. 206):

- Превратилось сегодня в прах.
И стоит мой Город «зашитый»,
И лежат надгробные плиты
- а) На усталых его раменах
 - б) На усталых его очах.

203 Примечания редактора. — В своих работах о Пушкине Ахматова не раз обращалась к пушкинской «тайнописи», посвятив целые страницы ее расшифровке. И в работе над «Поэмой без героя» она ориентировалась на пушкинские творческие установки. Заменяя до времени «крамольные» строфы отточиями, Ахматова в примечаниях отсылала к «Евгению Онегину», к статье А. С. Пушкина «Опровержение на критики» (1830): «...что есть строфы в «Евгении Онегине», которые я не мог или не хотел напечатать, этому дивиться нечего. Но, будучи выпущены, они прерывают связь рассказа, и поэтому означает место, где быть им надлежало. Лучше было заменять эти строфы другими, или переплавлять и сплавлять мною сохраненные. Но виноват, на это я слишком ленив. Смиренно сознаюсь также, что в «Дон Жуане» есть две выпущенные строфы» (Пушкин А.С. Т. 7. С. 176).

204 Пропущенные строфы. — В источнике публикуемого текста строфы 9 — 10 были вписаны Ахматовой (1963 г.).

СТРОФЫ, НЕ ВОШЕДШИЕ В «ПОЭМУ БЕЗ ГЕРОЯ»

Представленные строфы входили в разновременные авторизованные автографы «Поэмы без героя». Они перемещались из текста в «Авторские примечания», возвращались обратно и на время последнего обращения Ахматовой к «Поэме без героя» (вторая половина 1965 г.) остались за ее пределами.

<1>

Впервые — Т и м е н ч и к Р. Д. Поэма без героя. С. 194. Печ по автографу РНБ. Запись существует в нескольких списках, датирована 1 марта 1960 г. Относится к М. Кузмину, автору книги стихов «Осенние озера» (1912).

<2>

Впервые — БО 1. С. 347. Печ. по автографу РНБ. Одна из последних строф к поэме, записанных в начале 1965 г. Указано ее место — после фразы: «Хаммураби, ликурги, солоны // У тебя поучиться должны».

По-видимому, восходит к памяти о В.К. Шилейко. Рукопись переведенного им эпоса «Гильгамеш» была утрачена в годы Великой Отечественной войны, сохранились некоторые отрывки в памяти современников. Академик В.В. Струве в кн. «История Древнего Востока» (М., 1941) приводит начало «Гильгамеша» в переводе Шилейко, близкое к строфе Ахматовой:

Об увидавшем все до края мира,
О проицавшем все, постигшем все.
Он прочел совокупно все писанья,
Глубину премудрости всех книгочетов:
Потаенное видел, сокровенное знал
И принес он весть о днях до потопа.
Далеким путем он ходил — но устал и вернулся
И записал на камне весь свой труд.

В.К. Шилейко написано предисловие к эпосу «Гильгамеш», переведенному Н.С. Гумилевым с французского подстрочника (1919 г.).

Строфа Ахматовой в списке 1965 г. весьма существенна для установления «генетического кода» образа Поэта в «Поэме без героя», соединяющего приметы нового времени и реальных прототипов с давно минувшим.

Шилейко обладал даром графического письма. В кн.: Ш и л е й к о В. К. Через время (Стихи, переводы, мистерия) М., 1994, — подготовленной и изданной А.В. и Т.И. Шилейко, представлены «собственноручные В.К. Шилейко зарисовки текстов, вырезанных на камне». (см. у Ахматовой: «рисовал оленей наскальных»).

<3>

Впервые — БО 1. С. 347. Печ по автографу РНБ.

205 *И под пальцами клавишины...* — Имеется в виду М.А. Кузмин, с 1891 г. учился в Петербургской консерватории по классу композиции у Н.А. Римского-Корсакова; автор музыки к «Балаганчику» и другим постановкам, главным образом в Петербургских театрах миниатюр. Издал книгу текстов и музыки «Куранты любви». Исполняемые им песенки имели большой успех. Кузмин — автор шутиwego гимна «Бродячей Собаки».

<4>

Впервые — журн. «Искусство Ленинграда». 1989. № 1. С. 35; БО 1. С. 348. Печ. по автографу РНБ.

<5>

Впервые — БО 1. С. 347. Печ. по автографу РНБ.

<6>

Впервые — «Записные книжки». С. 150. Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 103).

<7>

Впервые — «Записные книжки». С. 150. Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 103).

<8>

Впервые — «Новый мир». 1963. № 1. С. 89, как отдельное стихотворение (в подборке «Лирические стихотворения») и в кн. «Бег времени» С. 436 — в другой редакции, под загл. «Петербург в 1913 году». В автографе РГАЛИ загл. «Лирическое отступление». Печ. по автографу РНБ.

<9>

Две строфы, которые Ахматова включала в некоторые варианты четвертой главы первой части поэмы.

«Вкруг него дорогие тени» — впервые — БО 1. С. 348.
«Институтка, кухня, Джульетта» — впервые — БП. С. 380;
обе строфы в другой редакции — В и л е н к и н В.Я. В сто первом зеркале. М., 1990. С. 239. Печ. по автографу РНБ. Отрывок записан на обороте листа с балетным либретто.

Редакция, приведенная В.Я. Виленкиным (РНБ):

И он слышит слова молений,
Вкруг него — дорогие тени,
Он их видит, другие нет.
И сияет в ночи алмазной,
Как одно виденье соблазна,
Тот единственный силуэт.
Институтка, невеста, Джульетта...

207 *Дорогие тени* — возможно, переключка с окончанием пушкинского стихотворения «Воспоминание», не включенным им в окончательный текст:

...И нет отрады мне — и тихо предо мной
Встают два призрака молодые,
Две тени милые, — два данные судьбой
Мне ангела во дни былые,
Но оба с крыльями и с пламенным мечом,
И стерегут... и мстят мне оба,
И оба говорят мне мертвым языком
О тайнах счастья и гроба.

(П у ш к и н А. С. Т. 3. С. 467)

<10>

Впервые — Ж и р м у н с к и й В.М. Творчество Анны Ахматовой. Л. 1973. С. 168. Печ по автографу РГАЛИ (РТ 110). Датируется 5 января 1941 г., значимой в русской

поэтической традиции и, в частности, в самой «Поэме без героя» датой — кануном Крещения.

208 Умерла Параша — Параша Жемчугова (Ковалева Прасковья Ивановна, 1768—1803) — крепостная певица (сопрано), жена графа Н.П. Шереметева.

Борей — северный ветер.

<11>

Печ. по автографу РНБ. После текста помета Ахматовой:

Было: Но наверно вокруг тот самый
«... Старой ведьмы Пиковой Дамы
Город. Где наш с тобой дом?»

<12>

Впервые — БП. С. 379, с загл. «К «Поэме без героя» (Блуждающая в списке 55 года строфа)» Записана в нескольких авторизованных списках и в РТ 97. Переносилась Ахматовой из текста поэмы в авторские примечания. Печ. по автографу Н.И. Харджиева, где имеет помету IXa.

<13>

Впервые — БО 1. С. 346. Печ. по автографу РНБ.

<14>

Впервые — Тименчик Р., Лавров А. Материалы А.А. Ахматовой в Рукописном отделе Пушкинского Дома // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома, 1974. Л., 1976. С. 77. Печ. по автографу РНБ.

<15>

Впервые — Tale without a Hero and Twenty-Two Poems by Анна Ахматова. The Hague: Mouton, 1973. P. 134. Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 175).

<16>

Впервые — В и л е н к и н В.Я. // Воспоминания с комментариями. М., 1982. С. 462, Печ. по автографу РНБ, где строфы имеют номера VIIa и VIIb.

210 В черноватом Париж тумане, // И наверно, опять Модильяни... — Ахматова познакомилась с молодым и безвестным художником Амедео Модильяни в 1910 г. в Париже (см. коммент. к стихотворениям «Мне с тобой пьяным весело...» и «В углу старик, похожий на барона...» в т. 1).

Но он мне — своей Египтянке... — В одном из автографов: «Египтянке». Ахматова вспоминала, что Модильяни «бредил» искусством Египта и рисовал ее в виде египетских цариц и юных египтянок в венках цветов (РТ С. 33).

<17>

Впервые — «Записные книжки». С. 389—390. Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 110). Под наброском дата и место написания — 1963, 3 августа, Комарово. Перед текстом указание Ахматовой: «В «Решку».

<18>

Впервые — «Записные книжки». С. 390. Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 110), где со знаком вопроса строфа вставлена между строками «Решки» «...Тишина тишину сторожит» и «Враг пытал: «А ну, Расскажи-ка».

ПРОЗА О ПОЭМЕ

Pro Domo Mea

Начало работы над «Прозой о поэме» относится к ташкентскому периоду жизни Ахматовой (см. факсимильное воспроизведение «Ташкентской редакции», с. 57—88). Впервые «Вместо предисловия» (его первая часть) записано Ахматовой на фронтисписе альбома с автографом «Поэмы без героя», принадлежавшего Е.М. Браганцевой. В 1944 г. в Ленинграде была написана вторая часть «Вместо предисловия». В дальнейшем эти заметки дополнялись и видоизменялись, оставаясь, по началу, в рамках текста поэмы.

«Проза о поэме» — одно из неосуществленных изданий Ахматовой. Среди ее бумаг сохранился лист, сложенный в виде обложки и озаглавленный: «Pro domo mea». Название восходит к латинскому выражению: «В защиту себя или в защиту своего дома». Источник выражения — название одной из речей Цицерона (106 — 43 до н.э.), который после возвращения из ссылки вел тяжбу с патрицием Клодием.

Авторский эскиз «книжной обложки» имеет две даты: 1960 и 1962. По-видимому, когда в 1962 г. была завершена, как считала Ахматова, работа над поэмой, предполагалось, что одновременно закончена и работа над прозой, сопровождавшей поэму и раскрывавшей «отношения с ней» автора. Однако работа и над поэмой, и над прозой к ней продолжалась и далее.

«Проза о поэме» разнообразна по стилистике и жанровой принадлежности, раскрывает процесс творчества и его психологию. Это попытка понять самой и рассказать читателю, когда возникла художественная идея поэмы, как она развивалась и изменялась. В прозе представлен и эпистолярный жанр (мистифицированные послания), и короткие: «м.б., примечания», — своего рода заметки на полях поэмы,

раздумья о жанровой природе произведения. Иногда — это зрительный образ, «картинка» к незавершенной театрализованной версии «Поэмы без героя», работа над которой велась одновременно с прозой. Это и интересное литературоведческое исследование, и историко-философские размышления, и вопросы к себе самой, и стремление постичь как суверенность жанров, так и пределы их взаимопроникновения.

В настоящем издании «Проза о поэме» представлена, по возможности, в своей целостности. В публикуемых текстах сохраняется местоположение дат автографов.

В ходе работы над книгой «Pro domo mea» появляются фрагменты, которые Ахматова называет не прозой о поэме, а прозой к поэме. Они представляют собой расширенные ремарки, переходящие в художественную прозу. Эти фрагменты Ахматова, по-видимому, предполагала использовать и при переработке поэмы в театральное действо — «Трагический балет» или «Трагическую симфонию». Кроме того, Ахматова предполагала ввести в книгу раздел «Примечания автора», написав к ним «Предисловие».

Фрагменты «Pro domo mea» публиковались ранее. См. в кн.: van der End - Liedmeier J., Verheul K. Tale without a Hero and Twenty Two Poems by Anna Axmatova. Paris; The Hague; Mouton, 1973. С. 131—132; Ля м к и н а Е.И. Вдохновение, мастерство, труд (Записные книжки А.А. Ахматовой). Встречи с прошлым, 3. 1987. С. 353—392; Т и м е н ч и к Р.Д. Неопубликованные прозаические заметки Анны Ахматовой // Известия Академии Наук СССР. Серия литературы и языка. Т. 43. № 1, 1984. С. 65—76; Т и м е н ч и к Р., Л а в р о в А. Материалы А.А. Ахматовой в Рукописном отделе Пушкинского Дома // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома. 1974 год. Л., 1976. С. 52—82; Т и м е н ч и к Р.Д. в кн.: А х м а т о в а А. Поэма без героя. М.: Изд-во МПИ, 1989.

В конце 1996 г. в Италии в издательстве «EINAUDI», с которым Ахматову связывали давние творческие контакты, вышел фундаментальный том «Записные книжки Анны Ахматовой» (1958—1966), подготовленный Российским государственным архивом литературы и искусства. Значительная часть прозы о поэме вносилась Ахматовой в эти записные книжки или, как она их еще называла, рабочие тетради.

Другие авторизованные тексты хранятся в фонде Ахматовой в отделе рукописей Российской национальной библиотеки, а также в отделе рукописей Института русской литературы РАН (Пушкинский Дом) и в частных коллекциях. Тексты настоящего издания воспроизведены по автографам и другим авторизованным источникам.

<1>

Впервые — альм. «Воздушные пути». Нью-Йорк. 1961. С. 114, с загл. — «Из письма к N..», с датой — 1955, 27 мая, Москва. Печ. по автографу (РНБ). Текст «письма» частично совпадает с «Примечанием» к поэме, которое появляется, начиная с 1955 г. (напр., в списке А.В. Запорова). В наст. томе см. с. 160—161.

Письмо не имеет конкретного адресата и развивает традиции эпистолярного жанра как одного из приемов литературной мистификации.

Л.К. Чуковская воссоздает историю появления «письма»: «...я увидела страницу — белую, большую страницу, написанную ее почерком, строчками ползущими вверх и направо, забирающими все выше и выше и все правее и правее. Написанное она прочла мне вслух. Целая страница прозы, озаглавленная «Письмо к N N» «или «Из письма к N N», точно не помню. Письмо не письмо, а отрывок, начинающийся с полуфразы. Замысел: положить предел

кривотолкам. Нападки на нападающих и кое-какие объяснения. <...>

Окончив, она подняла на меня глаза. В вопросительном взгляде была доверчивость и беспомощность.

— Отрывок восхитительный, — сказала я, — но и совершенно ненужный.

— Необходимый, — надменно ответила Анна Андреевна. <...>

— А вы догадались, кому адресовано «Письмо к NN»? Кто N N? Догадались?

— Да — сказала я.

— Кто же?

— Это я, Анна Андреевна. Это мне.

— Верно, угадали. Как же вы угадали? (Ч у к о в с к а я, 2. С. 128, 129).

214 *Всего сильнее она терзала меня в декабре 1959 года в Ленинграде...* — Каждый год 24 декабря, в Европейский Сочельник, Ахматова обращалась к трагическому событию, или, как она писала, «катастрофе», — самоубийству Михаила Линдберга. В 1958—1962 гг. Ахматова работала над либретто балета «Тринадцатый год» по мотивам «Поэмы без героя», где появился «двойник драгуна», отсылающий к этому событию.

...строфы о Блоке. — В третьей редакции «Поэмы без героя» (1956—1960) Ахматовой были введены новые строфы о Блоке, как «человеке—эпохе».

<2>

Впервые — Т и м е н ч и к Р.Д. Поэма без героя. С. 224. Печ. по автографу, записанному на обороте последнего листа одного из списков поэмы 1958—1960 г. (РНБ).

215 ...мне принесли пьесу, поразившую меня своим убожеством. В числе источников поэмы прошу ее не считать. — Водевиль Ю. Д. Беляева «Путаница, или 1840 год».

<3>

Впервые первая часть — Tale without a Hero and Twenty-Two Poems by Anna Akhmatova. С. 131, вторая — БО 1. С. 355 — 356. Печ. по автографу РНБ.

Вторая фраза читается: «^{***} вещи...», где знаком ^{***} заменено имя Ольги Глебовой-Судейкиной. В копии Э.Г. Герштейн «О. вещи».

На обороте листа — наброски к первой части поэмы, оставшиеся не реализованными:

- 1: Золотые топчут копытца,
С нею страшно и веселиться.
- 2: Зеркала, плетеные стулья
И жужжанье, как из улья,
Знаменитых профилей ряд.

Первая часть написана в марте 1959 г. (воскресенье), вторая обозначена Ахматовой как примечание к первой фразе: «...своеобразный бунт вещей, — 20 августа 1962 г., Комарово» (РНБ).

^{***} *вещи, среди которых я долго жила.* — Частично вещи, оставленные О.А. Глебовой-Судейкиной, уезжавшей в эмиграцию (1924 г.).

216 *Рядом с этой идет Другая.* — «Другой», или «вторым шагом», Ахматова называла музыку, изначально, по ее утверждению, звучавшую в поэме, подтекст, переходивший в текст по мере развития внутренней музыкальной темы.

216 Семейный рассказ Шереметевых со слов В.К. Шилейки... — В.К. Шилейко служил в 1915—1916 гг. гувернером и домашним учителем у Бориса и Николая Шереметевых.

L'après midi... — начальные слова заглавия эклоги Стефана Малларме (1842—1898) «Послеполуденный отдых фавна» — «*L'après — midi dun faune*» (ок. 1865, опубликована в 1876 г.), послужившей темой симфонической прелюдии (1892—1894) Клода Дебюсси, по мотивам которой В. Нижинским 29 мая 1912 г. в Париже был поставлен балет.

<4>

Впервые — Т и м е н ч и к Р.Д. Неопубликованные прозаические заметки Анны Ахматовой. С. 69—70. Печ. по автографу РНБ.

Представляет собой первую часть главы, состоявшей, как пишет Ахматова, из семи страниц, не сведенных, однако, в художественное целое и, по-видимому, частично утраченных.

217 «Только первый любовник производит впечатление на женщину, как первый убитый на войне»... — Точный текст в пушкинской записи: «Первый несчастный воздыхатель возбуждает чувствительность женщины, прочие или едва замечены, или служат лишь... Так в начале сражения первый раненый производит болезненное впечатление и истощает сострадание наше» (Пуш к и н А.С. Т. 7. С. 520).

Всеволод — В.Г. Князев.

... другая катастрофа — самоубийство М.А. Линдеберга.

217 ... мы с Ольгой после похорон Блока, ищущие на Смоленском кладбище могилу Всеволода... — похороны А.А. Блока состоялись 10 августа 1921 г. на Смоленском кладбище.

Тышлер Александр Григорьевич (1898—1980) — художник.

<5>

Впервые — Т и м е н ч и к Р.Д. Неопубликованные прозаические заметки Анны Ахматовой. С. 69. Печ. по автографу РНБ.

<6>

Впервые — Т и м е н ч и к Р., Л а в р о в А. Материалы А.А. Ахматовой в Рукописном отделе Пушкинского Дома. С. 79. Печ. по автографу РНБ.

218 «Ромео и Джульетта» — балет Сергея Сергеевича Прокофьева (1891—1953).

«**Мавра**» — балет И. Ф. Стравинского по мотивам пушкинской поэмы «Домик в Коломне». Об И. Ф. Стравинском см. коммент к фрагменту <3> либретто балета «Тринадцатый год».

Музыку (реальную) взять у ... — Подразумевается композитор А. Лурье, написавший музыку к нескольким ранним произведениям Ахматовой. Знала ли Ахматова, что Лурье работал над «Заклинанием» по «Поэме без героя» (1958 г.), не известно.

Дм. Бушен — Бушен Дмитрий Дмитриевич (1893—1993) — живописец, график, сценограф. Знакомый Ахма-

товой и Гумилева. С 1925 г. — в эмиграции. Оформил несколько спектаклей в парижской Гранд-опера и миланской Ла Скала.

218 Юрка Анненков — Анненков Юрий Павлович (1889—1974) — художник-портретист, книжный график, оформитель. С 1920 г. — профессор Академии художеств в Петербурге. Приятель О.А. Глебовой-Судейкиной и Ахматовой. Автор серии портретов писателей и деятелей культуры XX в. С лета 1924 г. — в эмиграции. Занимался сценографией в Париже. После 1934 г. работал как художник по костюмам. С 1945 по 1955 гг. — президент по костюмам в «Синдикате техников французской кинематографии». Приезжал в Оксфорд на вручение Ахматовой докторской мантии в 1965 г., встречался с ней в Париже, на обратном пути из Лондона в Москву. Вместе с Д.Д.Бушеном был среди провожавших Ахматову 21 июня 1965 г. на парижском Северном вокзале. Посвятил ей главу в книге мемуаров «Дневник моих встреч. Цикл трагедий» (Нью-Йорк: Международное литературное сообщество, 1966): «Печальная красавица, казавшаяся скромной отшельницей, наряженной в модное платье светской прелестницы! Я сделал с Ахматовой в 1921-м году два портретных наброска: один — пером, другой — в красках, гуашью. <...> Портрет, сделанный пером, был сначала воспроизведен в книге моих портретов (изд. «Петрополис», Петербург, 1922), затем, в 1923-м году — во втором издании «Anno Domini». После этого в течение многих лет он воспроизводился во Франции, Германии, Италии, Соединенных Штатах Америки, Аргентине и других странах. Об этом рисунке Евг. Замятин писал: «Портрет Ахматовой — или, точнее: портрет бровей Ахматовой. От них — как облака — легкие, тяжелые тени по лицу, и в них — столько утрат. Они как ключ в музыкальной пьесе: поставлен этот ключ — и слышит, что

говорят глаза, траур волос, черные четки на гребне». Оригинал этого рисунка принадлежит Я.Н. Блоху, основателю издательства «Петрополис». Второй красочный портрет был впервые воспроизведен во Франции, в 1962-м году, в журнале «Возрождение». Этот портрет до сих пор висит в Париже, в моем рабочем кабинете» (Цит. по русскому переизданию. Т. 1. М., 1991. С. 23).

По свидетельству Л.К. Чуковской, навесившей Ахматову в больнице 1 января 1962 г., Анна Андреевна сказала: «Я получила письмо от Юрочки Анненкова. Он просит разрешения иллюстрировать «Поэму» (Чуковская, 2. С. 478).

<7>

Впервые — Тименчик Р.Д. Неопубликованные прозаические заметки Анны Ахматовой. С.71. Печ. по автографу РНБ.

218 Владыка Мрака... — Прототип этого inferнального персонажа — М. Кузмин.

219 История 1913 г. — Речь идет о самоубийстве Вс. Князева, вина за которое в значительной мере ложилась на М. Кузмина.

...кто упомянут в ее заглавии и кого так жадно искала сталинская охранка... — Имеется в виду Н.С. Гумилев, не названный в поэме, но присутствующий в ее контекстах. В одной из более поздних записей имеется пояснение Ахматовой: «Линия отсутствующего героя. Все в будущем: «Для юношей открылись все дороги, для старцев — все запретные труды». «Орел» (космос) — земное притяжение. «Земля! К чему шутить со мною: одежды нищенс-

кие сбрось. И стань, как ты и есть, звездой. Огнем пронизанной насквозь» и т.д. Связь с поэмой в поздней фантастике «Заблудившегося трамвая», «дощатый забор» — наш Безымянный переулок. «И цыганочка лижет кровь» («Новогодняя баллада»). «На Венере, ах, на Венере...». Неслучайность цитаты. Шкловский» (РНБ).

В своих записках Ахматова отсылает к стихотворениям Гумилева: «Потомки Каина», «Орел», «Природа», «Заблудившийся трамвай» (строку из которого — «А в переулке забор дощатый» — Ахматова считала описанием дома Шухардиной в царскосельском Безымянном переулке, где она жила в детстве. Эту строку Ахматова взяла эпиграфом к своей «Царскосельской оде»). Строка: «И цыганочка лижет кровь» (Н. Гумилев. «У цыган») см. в раннем варианте «Решки».

Стихотворение «На Венере» обсуждалось в статье астронома проф. Иосифа Самойловича Шкловского «На далекой планете Венере», опубликованной в газете «Известия» 13 февраля 1961 г. (вечерний выпуск). 16 февраля того же года Шкловский обратился к Ахматовой с письмом:

Глубокоуважаемая Анна Андреевна!

Это пишет Вам незнакомый человек, не литератор, а астроном и физик. В ранней юности, еще до Отечественной войны, я был очарован стихами Николая Степановича. И это осталось у меня навсегда. Жестокая несправедливость по отношению к такому поэту меня всегда глубоко оскорбляла. И вот представился неповторимый случай. Я сделал попытку, если можно так выразиться, реабилитировать его через космос и этим, в меру моих скромных сил, отметить 75-ю годовщину его рождения. ...Я знаю, что это его последнее стихотворение. Я представляю, как оно писалось...

Простите меня, дорогая Анна Андреевна, я допустил вольность, исказив текст: вместо «на далекой звезде»... написал «на далекой планете...» Иначе ничего не вышло бы...» (РНБ).

219 ...не надо вводить в Поэму ни в чем не повинного графа Комаровского... — Комаровский Василий Алексеевич (1881—1914) — поэт-царскосел, автор одной прижизненной книги стихов «Первая пристань» (СПб, 1913) и, в основном, незавершенной прозы. Был особо ценным акмеистами. В поэзии близок Тютчеву, Анненскому, увлекался новой французской поэзией, разделял увлечение своего поколения Эдгаром По. Ахматова была хорошо знакома с Комаровским по Царскому Селу: «Комаровский в Ц[арском] С[еле] принес мне плохой альбомчик... и надписал его: «Mes sympathies à Madame Hypathie» * (РТ 115), сопоставляя таким образом Ахматову с известной в древности женщиной-философом, которую растерзала толпа. Р. Тименчик пишет о своей беседе с Анной Ахматовой, которая вспоминала, как Комаровский читал в доме художника Д. Кардовского свой роман «До Цусимы». «Именно потому, что Комаровский был поэтом своеобразной судьбы и что у него была своя история взаимоотношений с Ахматовой (к нему обращено стихотворение 1914 г. «Ответ»), ее так возмутили нелепая идентификация. ... Но это относится только к грубому отождествлению одного из персонажей Поэмы с Комаровским. К возможности поиска в поэме цитат из стихов Комаровского Ахматова относилась более благосклонно и в 1965 г. в разговоре с автором настоящей публикации заметила по поводу одной из таких возможных цитат: «Это не случайно» (Т и м е н ч и к Р. Д. Неопубликованные прозаические заметки Анны Ахматовой. С. 70).

«Карнавал» Шумана... — балет на музыку Р. Шумана, поставленный русским танцовщиком и балетмейстером Михаилом Михайловичем Фокиным (1880—1942) в Петербурге 20 февраля 1910 г. с Мейерхольдом в роли

* Мои симпатии мадам Ипатин (фр.).

Пьеро, произвел огромное впечатление и стал событием в театрално-художественной жизни. Обратившись к образам итальянской комедии dell'arte, Фокин создал в «Карнавале» изящную интермедию, привнося в музыку Шумана идеи поэзии начала века. Классический танец возникал в отдельных номерах, уступая место эпизодам изобразительно-пантомимным. См. о развитии «Поэмы без героя» по законам музыкального произведения в кн.: Кац Б., Тименчик Р. Анна Ахматова и музыка Исследовательские очерки. Л., 1989. С. 232—248).

220 *«Песни Судьбы»* — драматическая поэма А. Блока (1909).

<8>

Впервые — Tale without a Hero and Twenty-Two Poems by Anna Axmatova. С. 134. Печ. по автографу ИРЛИ (РТ 175).

Зенкевич Имеется в виду Михаил Александрович (1891—1973) — поэт (в 1911 г. Гумилев привлёк Зенкевича в новосозданный Цех поэтов; первыми книгами, изданными под грифом Цеха, стали «Вечер» Ахматовой и «Дикая порфира» Зенкевича), переводчик, автор романа — мемуарной мистификации «Эльга» (1928), обращенной к событиям литературно-художественной жизни 1910-х годов и трагическим судьбам ее героев. Издан вдовой поэта Александрой Зенкевич в 1991 г. (М.: Кор-Инф). В предисловии к книге («Слово свидетеля») она писала: «Кто Эльга? Конечно, Ахматова; точнее она стала прообразом этой демонической героини. С ней у Михаила Александровича связана, по-видимому, лирическая история предреволюционных лет, едва не закончившаяся трагедией. <...> Муж немало хороших стихов посвятил Ахматовой».

М. Зенкевич предварил свою книгу следующей записью: «Когда-то автор познакомил с этой книгой А. Ахма-

тову. Анна Андреевна сказала: «Какая это неправдоподобная правда!» Автор и героиня романа хорошо поняли друг друга. Через весь фантастический лабиринт повествования, через размагниченное, интеллигентское «я» автор протягивает лишь один нерв — правда название ему. Больше того — правда автобиографическая» (С. 5).

В прозаических дополнениях к «Поэме без героя» (списки 1961 г. и последующих лет) получили реализацию некоторые из советов Зенкевича, с которым Ахматова до конца жизни поддерживала дружеские отношения. Так появился проект обложки титульного листа: «Триптих. Трагическая симфония», а также подзаголовок к первой части поэмы: «Петербургская повесть», — отсылающая к пушкинскому «Медному всаднику».

220 Судьба (Ананке) — в греческой мифологии — божество неизбежности и необходимости. Между колен Ананке вращается веретено, ось которого — мировая ось. Ей помогают ее дочери — Мойры, вершительницы судеб человеческих.

«Заблудившийся трамвай» — одно из последних стихотворений Н.С. Гумилева (1921), которое Ахматова считала провидческим.

<9>

Впервые — Tale without a Hero and Twenty-Two Poems by Anna Akmatova. С. 134. Печ. по автографу ИРЛИ (РГ 175).

221 ...звать голосом неизмеримо дальше, чем это делают произносимые слова... — Связь с суждениями Блока о природе таланта, получившими отражение в статье «Памяти Веры Комиссаржевской» (1910).

Жирмунский Виктор Максимович (1891—1971) — академик, филолог, литературный критик, специалист по

русской и западно-европейской литературе, проблемам романтизма, близкий друг Ахматовой. Подготовил первое научное издание стихотворений Ахматовой (большая серия «Библиотеки поэта», 1976). Написанная им к этому тому литературно-критическая статья о жизни и творчестве Ахматовой не была принята к изданию и заменена вступительной статьей одного из секретарей Союза писателей СССР — А.А. Суркова. Статья Жирмунского «Преодолевшие символизм» («Русская мысль». 1916. № 12) высоко ценилась Ахматовой за ее объективный и благожелательный тон. В 1973 г. вышла его книга «Творчество Анны Ахматовой» в издательстве «Наука» (Ленинградское отделение), написанная на основе статьи, изъятой из издания «Библиотеки поэта». С 1955 г., когда Ахматова получила дачу в Комарово, встречи с Жирмунским, имевшим дачу поблизости, стали особенно частыми. Ахматова была внимательна к суждениям Жирмунского и интересовалась мнением о своих новых произведениях, которые нередко ему читала.

221 «Отелло» (Хачатуряна). — Арам Ильич Хачатурян (1903—1978), автор музыки к кинофильму «Отелло». Балет «Отелло» был создан Алексеем Давидовичем Мачавариани (р. 1913).

Берковский Наум Яковлевич (1901—1972) — специалист в области русской и западно-европейской литературы, профессор, особое значение придавал изучению художественной специфики произведений, писал о театре, один из близких знакомых Ахматовой по Ленинграду. Берковский, как не раз говорила Ахматова, назвал поэму «танцем», не в смысле заложенных в ней возможностей для переложения на музыку и искусство пластики, танца, пантомимы (целый ряд значительных художественных произведений были положены на «музыку» и превращены в балет), а в видевшейся ему танцевальной природе поэмы.

<10>

Впервые — «Записные книжки». С. 133—134. Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 103).

<11>

Впервые с сокращениями — Л я м к и н а Е.И. Вдохновение, мастерство, труд. С. 367. Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 103).

222 *Плутарх* (ок. 45 — ок. 127) — древнегреческий философ, писатель, оставивший более 200 сочинений, значительная часть которых посвящена жизнеописаниям исторических личностей. Повествование включает в себя множество бытовых фактов, новелл, исторических анекдотов.

223 *«И я рада или не рада...»* — отсылка к строкам «Поэмы без героя» (см. строфы, не вошедшие в поэму).

Все двоятся и троятся... — Указывая на криптограммичность письма поэмы, Ахматова сравнивает ее с «укладкой», старинным сундуком, открывавшимся с музыкальным звоном («Бес заставил в укладке рыться...», «...музыкальный ящик гремел») или с флаконом из-под драгоценных духов, хранящим аромат ушедшего.

Вплоть до дна шкатулки. — Ахматова отсылает к многослойности и многозначности событий и образов. После 1960 г. цифра «два» заменяется сакральным «три».

И вдруг эта фата-моргана обрывается. — От лат. *fata morgana* — фея Моргана, живущая, по преданию, на дне морском и обманывающая путешественников призрачными видениями — сложный мираж, при котором на горизонте возникает изображение предметов, лежащих за горизонтом, быстро изменяющихся и исчезающих. Здесь принцип художественного видения, связанный с эстетикой символизма.

<12>

Впервые — Л я м к и н а Е.И. Вдохновение, мастерство, труд. С. 370. Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 103).

223 Галкин Самуил Залманович (1897—1960) — еврейский поэт. Ахматова перевела несколько его стихотворений («Как зернами гранат, душа полна...» и др.).

...ни паровика, идущего до Скорбящей. — т.е. до часовни «Божьей матери Всех скорбящих радости» и богдельни при Императорском стеклянном заводе (ныне Ломоносовский фарфоровый завод). Этот рабочий район за Невской заставой соединялся «паровой конкой» с площадью Знамени (ныне площадь Восстания).

224 ...смертный мост с Маяковским... — Имеется в виду сцена из поэмы Маяковского «Про это» (1923), возвращающая из 20-х годов в 10-е (см. главу «Человек из-за 7-ми лет»), развивает мотив самоубийства из-за несчастной любви, возникший в поэме «Человек» (1916—1917):

Зачем ты тогда не позволил мне
броситься!

С размаху сердце разбить о быки?
Семь лет я стою.

Я смотрю в эти воды,
К перилам прикручен канатами строк.
Семь лет с меня глаз эти воды не сводят,
Когда ж,
когда ж избавления срок.

(М а я к о в с к и й В. Т. 4. С. 151).

...волшебные блоковские портерные, где на стенах корабли. — Небольшие пивные, где продавалось черное пиво «Портер». Ср. у А. Блока в «Незнакомке» («Первое видение: Уличный кабачок»): «Подрагивает бело-матовый

свет ацетиленового фонаря в смятом колпачке. На обоях изображены совершенно одинаковые корабли с огромными флагами. Они взрезают носами голубые воды» (Б л о к, 4. С. 70).

224 Мраморный дворец (1768—1785, архитектор А. Ринальди) принадлежал семье великого князя Константина Константиновича.

Марсово Поле — до 1818 г. — «Царицын Луг» или «Большой Луг». Переименован Александром I по аналогии с Марсовым Полем в античном Риме, где находился алтарь Марса — бога войны, место военных смотров и состязаний. Площадь Марсова Поля в Петербурге образует архитектурный ансамбль из Мраморного Дворца, Павловских казарм (1817, 1820, архитектор В.П. Стасов), Летнего и Михайловского сада — т.е. места, откуда, по словам Ахматовой, «не захотела уйти поэма» и где разворачивается действие либретто.

Все таинства Летнего Сада — // Наводнения, свиданья, осада... — См. стихотворение «Летний сад» (1959).

Кто-то сказал: «П<оэма> б<ез> Г<ероя>» — Реквием по всей Европе. — Слова И. Берлина, произнесенные в беседе с Ахматовой.

Один раз я хитростью выманила ее на Шереметевский чердак... скрыв, что под этим еще кроется Ташкент... — Вторая часть поэмы «Решка» писалась в Шереметевском доме и дорабатывалась в Ташкенте, где Ахматова была дружна с композитором Алексеем Федоровичем Козловским и его женой Галиной Лонгиновной, жившими в Ташкенте с 1936 г. Г.Л. Козловская вспоминает: «...мы знали, что в это время ей надо было много музыки... Всегда после бесед и разговоров все кончалось музыкой, и чем больше мы

узнавали Анну Андреевну, тем больше она хотела оставаться в этой стихии» («Воспоминания». С. 387). В годы войны в Ташкент были эвакуированы Ленинградская консерватория, и филармония. Ахматова часто бывала на концертах.

224 *О существовании в т о р о й музыки я узнала чуть не вчера.* — В размышлениях о музыкальной природе поэмы Ахматова вновь напоминает о том, что «у шкатулки тройное дно», обозначив «две» музыки — первую, характерную для первой части «Поэмы без героя» («И всегда в духоте морозной, // Предвоенной, блудной и грозной // Жил какой-то будущий гул»), вторую, как и «второй шаг», связанную с «Реквиемом». Третья «азиатская», как можно предположить, относится не столько к музыкальной природе самой поэмы, сколько к той стихии музыки, которой она была окружена в Ташкенте.

<13>

Впервые — «Записные книжки». С. 138—139. Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 103).

225 *Кудинов* Михаил Павлович (1922—1993) — поэт, переводчик. Упомянут в списке московских знакомых, которым предполагалось передать поэму в 1963 г. (РТ 108); мнение Кудинова («переводчик Превера») о поэме см. в ее записи «К «Прозе о Поэме»» (<32>).

«Живаго» — роман Б. Пастернака «Доктор Живаго» был отклонен советскими издательствами и опубликован в Италии. Роман был удостоен Нобелевской премии, после чего Пастернака исключили из Союза писателей (с угрозой лишения гражданства и высылки за пределы родины). Б.Л. Пастернак был вынужден отказаться от премии, написав покаянное письмо тогдашнему главе правительства Н.С. Хрущеву.

225 «Погорельщина» — поэма Н. Клюева — плач по уходящей русской деревне, древнему северному заозерью с его искусством и мифопоэтическими воззрениями: «Так погибал Великий Сиг, сдирая чешую и плавни». Завершена в 1928 г. При жизни Клюева не печаталась, но была известна в списках. Впервые — К л ю е в Н. А. Полн. собр. соч.: В 2 т. Нью-Йорк: Изд-во. им. Чехова, 1954. В Советском Союзе опубликована в 1987 г. в журнале «Новый мир». № 7.

<14>

Впервые строки 1 — 7 — «Записные книжки». С. 144. Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 103). «Определить, когда она начала звучать во мне...» и далее — Л я м к и н а Е. И. Вдохновение, мастерство, труд. С. 394.

Будущий лебедь. — По-видимому, здесь отсылка к «линии отсутствующего героя». Лебедь, как эмблематический знак поэта, связан с Царским Селом и Гумилевым. См. посвященное ему стихотворение «В ремешках пенал и книги были...» (1912):

...Только ставши лебедем надменным,
Изменился серый лебеденок.

<15>

Впервые часть первая — Т и м е н ч и к Р. Д. Неопубликованные прозаические заметки Анны Ахматовой. С. 72—73; «Что вставить во второе письмо» — в кн.: Н а й м а н А. С. 132—133. Печ. по автографу РНБ и кн.: Н а й м а н А.

Написано через шесть лет после первого письма (см. фрагмент <1>). Эпистолярная форма применена как литературный прием. В начале было предназначено для раздела «авторских примечаний» (списки В. Я. Виленкина,

В. Н. Орлова, Н. И. Харджиева и др.) как в более ранних списках и первое письмо.

227 Тимбукту (Томбукту) — город в Мали.

228 Библейское «Не убий». — Шестая заповедь Господня. Библия. Исход, 20.13.

...особенно интересен русский язык старухи — докарамзинский. — Рассказы и повести Н.М. Карамзина «Письма русского путешественника» приблизили литературный язык к разговорному. Созданный им «Новый слог» оказал воздействие на современную ему литературу. Белинский писал, что Карамзин «преобразовал русский язык, совлекши его с ходуль латинской конструкции и тяжелой славянщины и приблизив к живой, естественной, разговорной русской речи» (Б е л и н с к и й В.Г. Полн. собр. соч. Т. 7. 1955. С. 122).

...я, простите, забалтываюсь — меня нельзя подпускать к Пушкину... — Забалтываюсь — одно из любимых выражений молодого Пушкина. См. письмо из Одессы в Петербург А.А. Дельвигу 16 ноября 1823 г.: «Пишу теперь новую поэму, в которой забалтываюсь донельзя» — или письма А.А. Бестужеву от 12 января 1824 г. из Одессы: «Я давно уже не сержусь за опечатки, но и в старину мне случалось забалтываться стихами, и мне грустно видеть, что со мною поступают, как с умершим, не уважая ни моей воли, ни бедной собственности» (П у ш к и н А.С. Т. 10. С. 71, 78).

Шкловский Виктор Борисович (1893—1984) — писатель, литературовед, критик.

Шток Исидор Владимирович (1908—1980).

228 Гинзбург Лидия Яковлевна (1902—1992) — литературовед, автор исследований о творчестве Лермонтова, Вяземского, Герцена, книг «О лирике», «О психологической прозе», «О литературном герое», «Литература в поисках реальности», «Человек за письменным столом», «Записки блокадного человека». Близкая знакомая Ахматовой, автор воспоминаний об Ахматовой.

Не дожить до конца столетия... — Строфа из посвященного Ахматовой стихотворения физика-ядерщика Виктора Викторовича Чердынцева (1912—1971), написанного строфой «Поэмы без героя».

...ощущения курицы, высилившей лебединое яйцо. — Варьируется мысль фрагмента <14>.

229 О Белкинстве. — Отсылка к пушкинским «Повестям покойного Ивана Петровича Белкина» (Болдино, 1830). Ахматову занимал вопрос о соотношении образа в речи рассказчика и автора в художественном произведении. Прием литературной мистификации, восходящей к романтической традиции, использован ею в «Поэме без героя» и трагедии «Энума элиш». Ср. у Пушкина: «Иван Петрович оставил множество рукописей, которые частью у меня находятся, частью употреблены его ключницею на разные домашние потребности. Таким образом прошлую зимою все окна ее флигеля заклеены были первою частию романа, которого он не кончил» (П у ш к и н А.С. От издателя. Т. 6. С. 82—83).

...чтобы я не проваливалась в нее, как провалился Пастернак в «Живаго». — Ахматова сдержанно относилась к роману, выделяя как наиболее сильные части этого произведения включенные в него описания природы и стихотворные циклы.

230 Выцветшие картинки — Так назывался в одной из рабочих тетрадей цикл стихотворений, который должен был открываться «Царскосельской одой» (см. «Записные книжки». С. 142—143).

Мир не видел такой нищеты... — Из набросков к незавершенной трагедии «Энума элиш. Пролог, или Сон во сне».

<16>

Впервые — Т и м е н ч и к Р. Неопубликованные прозаические заметки Анны Ахматовой. С. 74. Печ. по автографу РНБ.

Ахматова возвращается к мысли о «заземлении» поэмы, высказанной С.З. Галкиным (см. фрагмент <12>), отчасти реализованной в сценах либретто к балету «Тринадцатый год» и строфах, не включенных в текст поэмы, который она объявила окончательным (1963).

Вяземской лаврой называли в Петербурге криминальный квартал — проходные дворы, соединяющие Фонтанку с Сенной площадью. На Фонтанку выходил фасад пустующего дворца князей Вяземских, за которым открывался мир «петербургских трущоб»: «...Двор был застроен двухэтажными корпусами, населенными рабочей беднотой и тем особым людом, что в просторечии именовался «шпаной», разумея под этой кличкой все разновидности ночлежного мира от городской мелкоты — воришек, попрошаек, сутенеров, пропойц, фальшивых калек и подлинных сифилитиков — до крупных, прославленных на всю Россию мастеров сейфа, отмычки, билиарда, «накладки» и финского ножа, главным образом из числа беглых каторжников, имевших вместо паспорта «липу». <...> Днем в Лавру заходили посторонние посетители: барахольщики-татары

с мешками за спиной, горластые мороженники с кадкой на голове, точильщики ножей, брызгающие искрами. Колченогая шарманка в стеклярусной юбочке петушиным голосом выпевала «Разлуку», понуждаемая к тому горбоносым греком в красной феске, похожим на «Петрушку». <...> К вечеру жизнь во дворе замирала: рабочее население уходило в трактиры, детей загоняли спать. Вместо прачек у колонки появлялись заспанные проститутки: раздевшись до последней возможности, они делали свой туалет: умывались, причесывались, готовясь идти на промысел, кто помоложе — на Невский, кто постарше — на Лиговку. Следом за ними в сумерки уходили в город ширмачи, шулера, налетчики...

<...> И только где-то в самых темных закоулках, мелькали фигуры людей. Там подводились дневные итоги: точно рассчитанный удар, заглушенный крик. Кто-то упал, чьи-то тени метнулись врассыпную. Посторонний человек, попавший в Лавру в эти часы, мог уйти из нее только голым, а мог и совсем не уйти. Полиция отсутствовала. <...> Утренний холодок с Фонтанки — если ему удавалось просквозить через весь двор — уносил зловоние на улицы города. Там старались его не замечать, как и существование самой Лавры» (С е р е б р о в А. Время и люди. Воспоминания. 1898—1905. М., 1960. С. 15—17; см. также: К р е с т о в с к и й Вс. «Петербургские трущобы». Т. 1).

230 Букинисты — см. фрагмент <7> либретто балета «Тринадцатый год»: «Книжный Литейный, бородатые букинисты и чудаки книголюбы...»

231 Великий Постриг — ритуал посвящения в Великую схиму (см. коммент. к поэме «Путем вся земли»).

«Две тени милые». — Из черновой рукописи пушкинского стихотворения «Воспоминание» («Когда для смертного умолкнет шумный день...», 1828):

И нет отрады мне — и тихо предо мной
 Встают два призрака молодые,
 Две тени милые, — два данные судьбой
 Мне ангела во дни былые.
 Но оба с крыльями и с пламенным мечом,
 И стерегут... и мстят мне оба,
 И оба говорят мне мертвым языком
 О тайнах счастья и гроба.

(Пушкин А.С. Т. 3. С. 467).

Возможно, Ахматовой были известны воспоминания актера и режиссера Юрия Львовича Ракитина (наст. фам. Ионин, 1880—1952), опубликованные в газете «Новое время» 19 декабря 1923 г. под названием «Две тени», в которых идет речь о его встречах с А. Блоком и Н. Гумилевым: «Другая тень... — Это расстрелянный ... мой друг Николай Степанович Гумилев. Если образ Блока весь туманный, нежный, точно затянутый маревом, точно с картины французского художника Карьера, то портрет Гумилева должен был бы написать или знаменитый Давид, а еще лучше какой-нибудь наш крепостной Боровиковский на фоне боевых доспехов и непременно в мундире. Блок и Гумилев созданы Петербургом. Первый его метелями, второй его четкостью» (цит. по кн.: «Жизнь Николая Гумилева (Воспоминания современников). Л., 1991. С. 96).

231 Другая линия его н а с т о я щ е й биографии... (М.К.) — М.К. — речь идет о Михаиле Кузmine, его роли в жизни Вс. Князева, посмертный сборник стихов которого отсылает к любовной драме с трагическими последствиями.

Биография героини (полу-Ольга, полу-Т. Вечеслова)... — Подчеркивается собирательность «множащегося» образа героини первой части поэмы.

Вечеслова Татьяна Михайловна (1910 — 1991) — ленинградская балерина, с которой Ахматову познакомила Ф.Г. Раневская зимой 1944 — 1945 гг., автор воспоминаний об Ахматовой и книги мемуарной прозы «Я — балерина» (1964). На фронтисписе книги — её тройственное изображение: автор книги, с рукописью за столом, видит в зеркалах свое отображение в балетных ролях. Вечеслова танцевала Коломбину в «Арлекине» Р. Дриго и в «Карнавале» Р. Шумана (возобновленная постановка М. Фокина).

Ахматова посвятила ей стихотворение «Надпись на портрете» (1946), в котором подчеркивается литературная преемственность образа «плясуньи» с «роковыми» женщинами, увековеченными искусством, виновницами многих «катастроф»:

Дымное исчадье полнолуныя,
Белый мрамор в сумраке аллей,
Роковая девочка, плясунья,
Лучшая из всех камней.
От таких и погибали люди,
За такой Чингиз послал посла,
И такая на кровавом блюде
Голову Крестителя несла.

231 (Т.В.), полонез с Нижинским, Дягилев, Париж, Москва — балаганы, — По-видимому, здесь различные разновременные и поливариантные напластования. Т.В. может быть не только Татьяной Михайловной Вечесловой, но и Тамарой Владимировной Карсавиной, знаменитой танцовщицей, прославившей «Парижские сезоны» Дягилева. Интеллектуально-чувственная импрессионистская манера танца Карсавиной пользовалась огромным успехом в элитарной среде петербургской публики, ее считали наиболее современной балериной. Ахматова называла Вечеслову «жар-птицей», по-видимому, и в память о блистательном дебюте Карсавиной в одноименном балете

(парижский сезон 1909 г.), где она выступила вместе с В.Ф. Нижинским. *Полонез с Нижинским* танцевала и О.А. Глебова-Судейкина, *la danse russe* в Царскосельском дворце — относится к ней же, танцевавшей «русскую» в Царском Селе.

231 *Художник* — слово графически выделено Ахматовой. Р. Тименчик предположил: «Возможно, здесь должна была найти отражение личность С.Ю. Судейкина, мужа О.А. Глебовой-Судейкиной» (Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. Т. 43, № 1, 1984. С. 76). Одновременно возможна отсылка к Амедео Модильяни, с которым Ахматова встречалась в Париже в 1910—1911 гг.

<17>

Впервые — Л я м к и н а Е.И. Вдохновение, мастерство, труд. С. 368. Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 103).

...Сейчас я поняла: «Вторая», или «Другая» (Рядом с этой идет «Д р у г а я...»). — Возвращаясь к мотиву «Другой» и в тексте самой поэмы, и в размышлениях о ней, Ахматова связывает ее с «Реквиемом», сливая в этом понятии стихию звучащей в ней музыки и вопрос о «пропусках», «незаполненных пробелах», т.е. строфах, которые до времени не записывались как «крамольные».

232 *Озеров* Лев Адольфович (1914—1996) — поэт, переводчик, литературный критик, автор статьи о «Поэме без героя». Входил в круг знакомых Ахматовой.

Ощущение Канунов, Сочельников... — Канун — день, предшествующий великому церковному празднику с особым чином богослужения, при этом обычай, восходя-

щие к языческим обрядам (ворожба), не согласуются с требованиями церковного устава. Сочельник — канун церковных праздников Рождества и Крещения. Рождественский сочельник — 24 декабря старого стиля, играет особую роковую роль в системе ахматовских дат и чисел — каждый год в этот вечер она вспоминала Михаила Линдеберга, покончившего жизнь самоубийством 23 декабря 1911 г.

232 Волшебная карусель (примеры). — Не исключено, что здесь сложные ассоциативные ряды художественного мышления поэмы «уводят» к одной из «картин исторической живописи», которыми насыщена поэма и которые должны были «ожить» в либретто или «киносценарии» — при Екатерине II на Царском Лугу (ныне Театральная площадь) проводились великолепные празднества — Карусели, в «кадрилях» которых участвовала вся знать, а к зрелищам допускались все желающие.

<18>

Впервые — «Записные книжки». С. 185. Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 105).

<19>

Впервые — Л я м к и н а Е.И. Вдохновение, мастерство, труд. С. 368 — 369. Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 104).

233 Peter Viereck (Питер Вирек, р. 1916) — американский поэт, посетивший Ахматову осенью 1961 г., когда она была особенно увлечена поисками новых жанровых возможностей, заложенных, по ее убеждению, в «Поэме без героя». Либретто балета «Тринадцатый год», которое создавалось ею по мотивам поэмы, в процессе работы все более обнаруживало тяготение к кинематографическим формам

видения. Трагедия «Энума элиш. Пролог или Сон во сне», работа над которой велась одновременно, синтезировала в своей структуре поэзию и прозу, строилась на смещении временных планов.

233 «Дриады» — пьеса П. Вирека.

<20>

Впервые — «Записные книжки». С.180 — 181. Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 104).

<21>

Впервые — Л я м к и н а Е.И. Вдохновение, мастерство, труд. С. 368. Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 104).

Значительная часть «Прозы о поэме» написана в больнице им. Ленина на Большом проспекте Васильевского острова, недалеко от Гавани (конец 1961 — начало 1962 гг.), где Ахматова лежала с инфарктом.

234 Пьеса «Энума элиш», одновременно шутовская и пророческая — писалась в Ташкенте, после перенесенного Ахматовой тифа (1942). Была сожжена автором в Ленинграде, отсюда строка:

Посвящение старой драмы,
От которой и пепла нет,
Или вышедшей вдруг из рамы
Новогодний страшный портрет.

В больнице, в конце 1961 г., Ахматова занялась восстановлением, а вернее, созданием нового текста по мотивам сожженной пьесы.

<22>

Впервые — Л я м к и н а Е.И. Вдохновение, мастерство, труд. С. 361. Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 104).

235 *Провал попыток заземления.* — См. фрагмент <12>.

Пестрая тетрадь. — Так Ахматова называла одну из своих записных книжек.

Ее уходы в балет. — Имеется в виду либретто балета «Тринадцатый год».

Отзывы Б. Пастернака, В.М. Жирмунского (Старостина, Штока, Добина, Чуковского и т.д.). — В записных книжках Ахматовой собрано большое число отзывов о поэме (см. фрагменты <25>, <40>, <49>).

Старостин Александр Степанович (р. 1936) — писатель.

Добин Ефим Семенович (1901—1977) — критик, литературовед, театровед, автор монографии об Ахматовой.

<23>

Впервые — «Записные книжки». С. 189. Печ. по автографу РГАЛИ (РГ 104).

А матрос (пьяный) всегда был Цусимой... — Имеется в виду строфа из второй главы первой части поэмы: «Пятым актом из Летнего Сада // Пахнет... Призрак Цусимского ада // Тут же. — Пьяный поет моряк (с. 180).

236 *Гр<афа> В.А. Комаровского придумал, вероятно, С. Маковский.* — *Маковский* Сергей Константинович (1877—1962) — один из основателей и редактор петербургского литературно-художественного журнала «Аполлон» (1909—1917). В «Литературном альманахе» издательства «Аполлон» (СПб., 1912) были напечатаны стихи Комаровского, под псевдонимом Incitatus — имя коня Калигулы. Ряд стихотворений появился в печати (в боль-

шинстве своем уже после смерти поэта) в журнале «Аполлон». В эмиграции С.К. Маковский издал воспоминания «На Парнасе «Серебряного века» (вышли в 1962 г. после смерти автора в Мюнхене), вызвав резко отрицательное отношение Ахматовой, посвятившей полемике с ним многие страницы своих записных книжек.

236 Филиппов Борис Андреевич (наст. фамилия Филистинский, 1905—1991), уроженец Ставрополя. В 1944 г. уехал в Латвию, затем жил в Мюнхене, с 1950 г. — в США. Литературовед, литературный критик, поэт, публицист, библиограф. Автор статей об Ахматовой, главным образом о «Поэме без героя» (см.: *Филиппов Б. Статьи о литературе*. Лондон, 1981).

<24>

Впервые — Tale without a Hero and Twenty-Two Poems by Anna Achmatova. С. 131. Печ. по авторизованной машинописной копии (РНБ). В черновом автографе РНБ первая фраза «Поэма опять двоятся и троится»; вставка карандашом во второй фразе: «Музыка Артура Лурье». В БО 1. С. 356 иное прочтение слов: «тюремные очереди 1937—8» (вместо: «1937 г.»).

237 Петербургские ужасы. — 19 апреля 1962 г. Ахматова писала об истории города как о страшном сне своей жизни: «...и два окна в Мих<айловском> Замке, которые остались такими же, как в том году (?) и за которыми еще убивают Павла (Дому сему подобает святыня Господня в долготу дней — надпись на фронте — ныне снята). <...> и страшная могила царевича Алексея за двумя какими-то полуподвальными дверьми — под лестницей на колокольню (чужое место для усыпальницы наследника престола), и Фонтанный Дом — целая симфония ужасов <...> военные прокуроры, ночные звонки, арка Шта-

ба, где судили сына, и первый Летний, благоуханный, замерший в июльской неподвижности, и Летний под водой (1924), и Летний, изрезанный зловонными щелями (1941)...» (РТ 106).

<25>

Впервые — «Записные книжки». С. 210, вариант с разночтениями — С. 173:

«Еще о ней

(Она шире.) Так сказал Владимир Павлович Михайлов. Вот это чувство <нез>аполненных пустот, где что-то рядом, т. е. мимо незаполненных, пот. что, может быть, *главное* как раз там, и создается чувство, близкое [примыкающее] к волшебству. Эти якобы пустоты и темноты вдруг освещаются то солнцем, то луной, то петербургским фонарем и оказываются то куском города, то тайгой, то гостиной Коломбины, то шереметевским чердаком, по которому кружит адская арлекинада «Решки».

Жирмунский о Поэме: Это — сбывшаяся мечта символистов. Это они требовали от искусства магии, волшебства, но, когда сами начинали писать, у них не выходило. (То, что сказал Блок о В.Ф. Комиссаржевской: «Ее <фраза недописана>».

Пастернак сравнивал мои стихи с «русской» — (Ах, вы сени, мои сени).

а) лирика: с платочком, отступая и как бы прячась за него

б) Триптих: вперед, раскинув руки.

Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 105).

237 *Михайлов* Владимир Павлович — библиофил, из близкого окружения Ахматовой, держатель ряда ее рукописей, врач по специальности.

<26>

Впервые — «Записные книжки». С. 210. Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 105).

<27>

Впервые — в отрывках Л я м к и н а Е.И. Вдохновение, мастерство, труд. С. 395. Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 104).

239 По которой сына везли... — путь в ссылку Л.Н. Гумилева. Против строки ахматовское «ДА!»

Кома — Иванов Вячеслав Всеволодович (р. 1929), лингвист, литературовед, сын Вс. В. Иванова, друг Ахматовой.

Гран-гиньоль (ф р.) — пьесы «ужасов»; на рубеже XX в. такое название носили кабаре в Париже, где ставились мелодрамы с убийствами и самоубийствами. С тех пор термин применяется для обозначения событий с кровавой развязкой, кровавого фарса.

Митурич Петр Васильевич (1887—1956), входил в объединение «Мир искусства» (с 1915 г.), рисовал многих художников и поэтов; среди них В. Хлебников, А. Лурье, О. Мандельштам. См. также коммент. к фрагменту <59>.

...Блока уводят 12 молодых людей, а Мейерхольда только двое. — В поэме А. Блока «Двенадцать», которую Ахматова называла новаторской, открывающей новые пути в развитии жанра, она увидела трагедию поэта, предвестие кровавой развязки в духе гран-гиньоль, сравнимую с концом Мейерхольда, арестованного в 1938 г. и расстрелянного в 1940 г.

Блаженное усение — усение св. Богородицы, праздник, отмечаемый православной церковью 28 августа.

<28>

Впервые — «Записные книжки». С. 189—190. Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 104). Слева в углу страницы помета Ахматовой: «НАДО».

239 Ивановский Игнатий Михайлович (р. 1932) — поэт, переводчик, ученик М.Л. Лозинского, автор воспоминаний об Ахматовой.

<29>

Впервые — Т и м е н ч и к Р. Поэма без героя. С. 227. Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 104).

240 Ты! кому эта поэма принадлежит на ³/₄... — Отрывок обращения к Н. Недоброву.

«**Сии живые воды**» — строка из стихотворения Пушкина «Была пора, наш праздник молодой...» (1836). В РТ 103 запись Ахматовой: «Пушкин и Царское Село. Царскосельск<ие> водопады, «сии живые воды», своим звуком сопровождали всю жизнь Пушкина. Мы их не знали во всем их великолепии. Петергоф — фонтанный. Царское Село — водопадное».

Траурниц брачий полет... — Фраза повторяющаяся в рабочих тетрадях Ахматовой в различных контекстах. **Траурницы** — крупные бабочки северо-западных мест, с вишнево-коричневыми крыльями, снизу черными, с беловато-желтой каймой. Встречаются с конца июля до осени. По-видимому, память о последнем лете, проведенном Недоброву в Царском Селе.

<30>

Впервые — Л я м к и н а Е.И. Вдохновение, мастерство, труд. С. 369—370. Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 104).

240 *Когда в июне 41 г. я прочла ... кусок Марине Цветаевой...* — В заметках о Марине Цветаевой, относившейся к ней с восторженным обожанием, сдержанная в чувствах Ахматова пишет: «Наша первая и последняя двухдневная встреча произошла в июне 1941 г. на Большой Ордынке, 17, в квартире Ардовых (день первый) и в Марьиной роще у Н.И. Харджиева (день второй и последний). Страшно подумать, как бы описала эти встречи сама Марина, если бы она осталась жива, а не умерла 31 августа 1941 г. Это была бы «благоуханная легенда», как говорили наши деды. Может быть, это было бы причитание по 25-летней любви, которая оказалась напрасной, но во всяком случае это было бы великолепно». Тогда же Цветаева подарила Ахматовой свою «Поэму воздуха».

<31>

Впервые — «Записные книжки». С. 192 — 193. Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 104).

<32>

Впервые — «Записные книжки». С. 208—210. Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 106). Отрывок «...и только сегодня мне удалось...» и далее близок по смыслу к фрагменту <27>.

245 *Суд у Кафки.* — Кафка Франц (1883—1924) — австрийский писатель, произведения которого, особенно роман «Процесс», Ахматова читала и перечитывала, поражаясь сходству трагических и абсурдных ситуаций, изображенных в романе, со своей жизнью и жизнью своих соотечественников.

Ремизов Алексей Михайлович (1877—1957) с начала 1921 г. в эмиграции.

245 Цветаева Марина Ивановна (1892—1941) — 11 мая 1922 г. уехала в Берлин, а затем в Прагу, к мужу — С.Я. Эфрону, в то время студенту Пражского университета.

245 Ходасевич Владислав Фелицианович (1886—1939) — с лета (22 июня) 1922 г. в эмиграции.

Шаяпин Федор Иванович — в 1922 г. уехал за рубеж.

Чехов Михаил Александрович (1891—1955) — знаменитый русский драматический актер, особенно любимый Ахматовой, считался «первым актером Москвы»; с лета 1928 г. уехал в Германию, где остался жить (долгие годы сохраняя советское гражданство), в конце 1930 г. переехал в Париж, в феврале 1932 г. — в Ригу, с 1935 г. — в США.

Ростовцев Михаил Иванович (1870—1952) — историк античности, археолог, с 1918 г. в эмиграции. Преподавал в крупнейших учебных заведениях США, почетный член Оксфордского, Йельского, Кембриджского, Афинского, Чикагского университетов, автор трудов по истории древних обществ: «Большое поместье в Египте III в. до н.э.» (1922); «Социально-экономическая история Римской империи» (1926), «Социально-экономическая история эллинистического мира» (1941) и др.

Бердяев Н.А. — см. о нем коммент. к фрагменту <61> «Pro domo mea».

Вернадский Георгий Владимирович (1887—1973) — историк, культуролог, источниковед — знаток древнерусской письменности. В эмиграции с осени 1920 г. Теоретик евразийства («Начертание русской истории», 1927; «Опыт истории Евразии», 1934; «Звенья русской культуры», 1938). С 1927 г. по рекомендации М. Ростовцева приглашен в Йельский университет. Автор однотомной «Истории

России» (1929), много раз переиздававшейся. С середины 1930-х годов работал над многотомной «Историей России» (написал шесть томов).

243 Б. Пастернак *примолк после гениальной книги лета 1917...* — Имеется в виду книга «Сестра моя — жизнь», изданная в 1922 г. в Москве. Ахматовой она нравилась еще и тем, что больше других сборников Пастернака представляла собой единую лирическую тему, своеобразный роман, состоящий из скомпонованных в циклы стихотворений. Тип «книга — лирический цикл», или, как говорил Блок, «книга — роман», близок поэтике самой Ахматовой.

...писал свои 3 поэмы. — Речь идет о эпических полотнох Пастернака: «Девятьсот пятый год», «Лейтенант Шмидт», «Высокая болезнь». Ахматова считала, что историко-революционная тема не была органичной для поэта и эти произведения не удались.

Бриковский салон — Ахматова резко отрицательно относилась к общественно-политической и нравственной позиции литературного критика, теоретика искусства, драматурга и публициста Осипа Максимовича *Брика* (1888—1945) и хозяйки салона Лили Юрьевны *Брик* (1891—1978). В салоне Бриков собирались члены литературной группы ЛЕФ во главе с Маяковским (который жил в одной квартире с Бриками и считал их своей семьей), деятели литературы и искусства, крупные чины из ГПУ. Слова о причислении Ахматовой и Мандельштама к «внутренним эмигрантам» не раз встречаются в суждениях Ахматовой и вдовы поэта Н.Я. Мандельштам. Однако в печати эти высказывания О.М. Брика не зафиксированы.

245 Превер (Prevert) Жак (1900—1977) — французский поэт. Его переводил М. Кудинов (см. с. 669).

<33>

Впервые — Т и м е н ч и к Р. Поэма без героя. С. 63. Печ. по автографу РНБ.

245 *«Петербургская кукла, актерка» и ... «в самой чаще тайги дремучей»...* — автоцитаты из первой и третьей частей поэмы.

«В дверь мою никто не стучится». — Автоцитата из «Решки».

Там я такая, какой была после «Реквиема» и четырнадцати лет жизни под запретом... — Ахматова ведет счет от времени запрета на ее творчество вплоть до выхода сб. «Из шести книг» (1940 г.).

My future is my past — «Мое будущее — это мое прошлое» (а н г л.), ср. у Т. Элиота «In my beginning is my end» («В моем начале мой конец») — цитата, многократно используемая Ахматовой.

<34>

Впервые — «Записные книжки». С. 154. Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 103).

<35>

Впервые — «Записные книжки». С. 155. Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 103).

246 *...древние, еще шведские дубы.* — В 1712 г. графу Б.П. Шереметеву были дарованы Петром I земли на левом берегу реки Фонтанки. На месте построенного позднее Фонтанного Дома находилась мыза.

...где пела сама Параша для Павла I. — По преданию, в Белом, или зеркальном, двенадцатиоконном зале

Фонтанного Дома — 14 февраля 1797 г. был дан концерт в честь Павла I, благоволившего к Шереметеву и Прасковье Ивановне Жемчуговой, которая пела императору. Восхищенный Павел I подарил ей драгоценный перстень (С т а н ю к о в и ч В. Домашний крепостной театр Шереметевых XVIII века. Л., 1927. С. 44).

246 ...клинопись фонарей в Фонтанке — и Шумерская кофейня (комната В.К. Шилейко во флигеле). — Образы, возможно навеянные воспоминаниями о профессиональных интересах второго мужа Ахматовой, В.К. Шилейко, который занимался расшифровкой клинописи и изучением шумерской культуры. Комната Шилейко помещалась в южном флигеле Шереметевского дворца.

<36>

Впервые — «Записные книжки». С. 287. Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 107).

Малия Мартин (Мартын Мартынович, р. 1924) — американский литературовед.

Бло (Blot) Жан — французский литературовед; вместе с женой Надин переводил «Поэму без героя».

<37>

Впервые — «Записные книжки». С. 185. Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 104).

<38>

Впервые — «Записные книжки». С. 186. Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 104).

247 *От лиц, вернувшихся оттуда...* — Имеется в виду ГУЛАГ.

Такого-то года, такого-то числа ...выбросили на берег бутылку, в которой оказались строфы... — См. также о рукописи, «приплывшей в бутылке» в трагедии «Энума элиш».

Маркизова Лужа — ироническое название восточной части Финского залива (от острова Котлин до дельты Невы), возникшее в среде офицеров Балтийского флота в начале XIX в. Происходит от титула морского министра маркиза И.И. Траверсе, при котором прекратились дальние учебные походы флота.

<39>

Впервые — «Записные книжки». С. 239—240. Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 106).

248 *...В этой тени можно угадать одну современницу Ахматовой.* — Имеется в виду О.А. Глебова-Судейкина.

<40>

Впервые — БО 1. С. 361 — 362. Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 107).

<41>

Впервые — «Записные книжки». С. 257. Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 106).

<42>

Впервые — «Записные книжки». С. 276. Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 107).

250 Валери Поль (Valéry Paul) — Л.К. Чуковская вспоминает, что в Ташкенте в 1942 г. Ахматова и Георгий Эфрон (Мур) говорили «о французских поэтах, забрасывая друг друга цитатами, поносили стихи Гюго и восхваляли Поля Валери» (Ч у к о в с к а я, 1. С. 456).

<43>

Впервые — БО 1. С. 365. Печ. по автографу РНБ.
На Садово-Каретной, дом 8, Ахматова жила у Н.Н. Глен с сентября 1962 по январь 1963 г.

<44>

Впервые — «Записные книжки». С. 552. Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 112).

<45>

Впервые — «Записные книжки». С. 310. Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 108).

<46>

Впервые — «Записные книжки». С. 310. Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 108).

<47>

Впервые — «Записные книжки». С. 139. Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 107).

<48>

Впервые — «Записные книжки». С. 276. Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 107).

<49>

Впервые — «Записные книжки». С. 450 — 451. Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 112).

252 Поджоли (Поджиоли) Ренато (1907—1963) — итальянский литературовед и переводчик.

253 Эрб — Гринберг Роман Николаевич (1897—1969) — критик, издатель альм. «Воздушные пути» (Нью-Йорк).

Чапский Иозеф Гутен (1896—1993) — живописец, публицист, автор эссе и мемуаров. Познакомился с Ахматовой в Ташекнте в 1942 г., в доме А.Н. Толстого. Позже встечался с Ахматовой в Париже (июнь 1965).

<50>

Впервые — «Записные книжки». С. 451. Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 110).

254 Муравьев Владимир Семенович — литературовед, переводчик, друг Ахматовой.

Черняк Яков Захарович (1898—1955) — историк, литературовед.

<51>

Впервые с сокращениями — Т и м е н ч и к Р. Неопубликованные прозаические заметки. С. 73. Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 111).

Когда в июне 1941 г. я прочла Марине... — См. коммент. к фрагменту <30>.

255 Статья Н.В. Недоброво о «Четках». — Имеется в виду статья: Анна Ахматова (Русская мысль, 1915. № 7. С. 50—68).

Кросс Антони — английский литературовед.

255 30 марта 1964. — Имеется в виду пятидесятилетний юбилей со дня выхода второй книги Ахматовой — «Четки».

256 Bowra и Berlin. — Имеется в виду поездка английского литературоведа Боура (1898 — 1971) и И. Берлина в Рим. Об этом посещении И. Берлин пишет: «...Я помню поездку в Рим, в 1947 или 1949 г. Я был приглашен моим другом известным литературоведом, переводчиком русской поэзии, Морисом Боура. <...> Когда мы пришли в его <Вяч. Иванова. — С. К.> квартиру, там была его дочь (кажется, профессор Римской консерватории) и сын, с которым я встречался в Англии и во Франции и, как надеюсь, ныне здравствующий. Он работал в Агенстве французской печати и был очаровательным человеком. В его комнате находилась также госпожа Шор, прятельница Иванова. <...> Разговор шел главным образом между Вяч. Ивановым и Боура. Иванов рассказал о «башне» и о своих докторских тезисах, посвященных системе налогообложения у римлян. Разговор перешел на Блока, и он сказал примерно так: «Саша был замечательным поэтом, жаль только, что оказался таким дураком». Когда я попытался упомянуть Пастернака и Ахматову, он, как мне показалось, не проявил ни малейшего интереса» (письмо от 13 января 1997 г. Оксфорд. Из частного собрания).

<52>

Впервые — Т и м е н ч и к Р. Неопубликованные прозаические заметки. С. 74. Печ. по автографу РНБ.

256 Х.У. — «Икс-Игрек», как расшифровывает Ахматова (автограф РНБ), — Анатолий Генрихович Найман, переводчик, отзыв которого о поэме Ахматова высоко ценила. См. также фрагмент <49>: «А все тот же таин-

ственный голос почти из будущего, говорящий, как подобает, о стихах (из-за поворота) объясняет: «Если перв<ая> строка...»

Ул. Мира. — На проспекте Мира Ахматова жила у Н.Л. Манухиной-Шенгели.

257 *Одна Элегия* — «Предвесенняя элегия», написанная 10 марта 1963 г. в Комарово.

<53>

Впервые — «Записные книжки». С. 237. Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 106).

<54>

Впервые — «Записные книжки». С. 558. Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 114).

<55>

Впервые — «Записные книжки». С. 737—739. Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 115).

<56>

Впервые — «Записные книжки». С. 650. Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 114).

<ПРОЗА К ПОЭМЕ>

<57>

Впервые в отрывках — БП. С. 519, публикация В.М. Жирмунского. Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 97). На обороте л. 33 фраза: «и потом «танец придворных костей», — включенная позже в текст «Предисловия к бале-

ту». Этот автограф является первым наброском «Предисловия к балету» (РНБ).

262 ...*(в эту ночь 3 чел. очень обо мне беспокоились)*. — Помета, относящаяся к миру интуитивных, личностных ассоциаций, которым Ахматова придавала большое значение.

<58>

Печ. по автографу РНБ (Ф. 1073. Ед. хр. 192). Воспроизводится впервые. Представляет собой набросок к «Предисловию к балету».

Б.А. — Борис Васильевич Анреп.

<59>

Впервые — «Записные книжки». С. 174—176. Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 104). В РНБ — более ранний автограф, без эпиграфов и обозначения местоположения в тексте, с загл. «Бюро Добычиной».

263 [*Кто под темными окнами бродит...*] — Строка из первой части поэмы.

Фрагмент написан как развитие ремарки к началу четвертой главы театрализованной версии поэмы, работа над которой велась в последние годы жизни Ахматовой. Он сочетает в своей структуре прозу к поэме, тяготеющую к кинематографическому видению, и размышления автора о возможностях, заложенных в художественной природе поэмы. Ахматова не раз говорила, что «видела» поэму во сне как «Трагический балет» и «слышала» ее как «Трагическую симфонию».

Бюро Добычиной — Добычина Надежда Евсеевна (урожд. Фишман, 1884—1948), в 1911 г. основала худо-

жественное бюро (с 1914 г. располагалось по адресу: Марсово Поле, 7), которое ставило целью посредничество между художниками и публикой по сбыту картин и исполнению различных художественных работ, проводило выставки картин современных художников. См. также воспоминание современника: «Бюро зародилось где-то на Петербургской стороне. Затем недолгое время оно довольствовалось квартирой в тихом уголке на Мойке по соседству с Невским проспектом. Оно искало связей с передовыми художественными кругами и полюбило им. Не ограничиваясь обычным посредничеством по продаже картин, Бюро все чаще стало предоставлять свое помещение под выставки. Они с одинаковым успехом пропагандировали и искусство веселых рисовальщиков-поденщиков весьма любимого тогда юмористического журнала «Сатирикон», и чересчур уж на петербургский взгляд смелую живопись Натальи Гончаровой. Накануне войны Добычина перебралась в большой старинный дом на Марсовом поле. Здесь было просторней и светлей. «Мирикусники» с ней особенно дружили. На балконе дома появлялась издалека заметная вывеска Бюро. Ее не погнушалась намалевать Остроумова-Лебедева. Вывеска изображала вид на Неву с трискорниевским львом на первом плане.

В истории выставочной жизни столицы наступил, можно сказать, «добычинский период». <...> Вскоре после того началась революция. «Добычинский период» кончился» (Розенталь Л. В. Непримечательные достоверности / Минувшее: Исторический альманах. 23. — СПб., 1998. С. 30, 32).

263 *Иорданский подъезд сам, как бал.* — Имеется в виду главная лестница Зимнего дворца (архитектор Ф.Б. Растрелли, восстановлена В.П. Стасовым). В XVIII в. называлась Посольской: послы иностранных держав под-

нимались по ней, направляясь в дворец на прием. В дальнейшем стала именоваться Иорданской. Последнее название связано с тем, что во время празднования дня Крещения по ней к Неве — «крещенской Иордани» — спускалась царская семья. Лестница впечатляет своим масштабами, богатством и великолепием оформления.

263 ...возвращаются в свои казармы курносые павловцы. — см. коммент. к фрагменту <14> либретто балета «Тринадцатый год».

В окна «Бюро Добычиной» смотрят... портреты... — Современник свидетельствует: «... следует из слипшихся ныне комом воспоминаний обо всем увиденном у Добычиной особо выделить также и три разновременные портретные ситуации. Сенсационность была и в самих портретируемых: известнейший режиссер-новатор, молодая, но уже покорившая многие души поэтесса, реформатор музыки, что-то собиравшийся сделать и не исполнивший своих обещаний. Но еще больше привлекали к себе внимание новшества их портретного изображения. Мейерхольд на большом полотне Бориса Григорьева был весьма эффектно воспроизведен во фраке, с цилиндром и тут же еще раз — в одежде слуги просцениума. <...> ... Убедительным представлялось портретное новаторство Альтмана, написавшего Ахматову. Особую же смелость и остроту восприятия проявил рисовальщик Митурич, неожиданно обративший в своем портрете Артура Лурье к живописи маслом. Успех этих трех портретов весьма показателен для сдвига в развитии художественных вкусов у завсегдатаев петербургских выставок «послесеровского» времени» (т а м ж е. С. 30 — 31).

Григорьев Борис Дмитриевич (1886—1939) — художник-портретист. В 1919 г. выехал через Финляндию в Берлин. В 1921 г. поселился в Париже. Впервые выста-

вился в Художественном бюро Добычиной в 1913 г. Создал портреты Хлебникова (1915), Мейерхольда (1916), Шалыпина (1918). Участвовал в оформлении литературно-художественного кабаре «Привал комедиантов». Входил в объединение «Мир искусства».

263 Альтман Натан Исаевич (1899—1968) — портретист и оформитель. В 1914 г. написал известный портрет Ахматовой, фигурирующий в трагедии «Энума элиш».

Митурич П.В. — получил признание, как мастер рисунка. Наибольшей известностью из его живописных произведений пользовались в дореволюционные годы портрет «Поэт Осип Мандельштам» (1915, бумага, тушь, белла; ГРМ); «Композитор Артур Лурье» (1915, холст, масло, ГРМ). См. также коммент. к фрагменту <27>.

264 Гончарова Наталия Сергеевна (1881—1962) — живописец, график, сценограф и художник-декоратор, организатор и участница выставок «Бубновый валет», «Ослиный хвост», оформила балеты «Золотой петушок» Н.А. Римского-Корсакова для антрепризы Дягилева в Париже, «Жар-Птица» И.Ф. Стравинского, «Шарф Колумбины» Триана Д'Альбени и др., поддерживала дружеские отношения с Н.С. Гумилевым, посвятившим ей и ее мужу М.Ф. Ларионову, который сделал несколько шуточных портретов Гумилева, стихотворение «Гончарова и Ларионов». Н.С. Гончаровой Гумилев посвятил также рассказ «Черный генерал».

Сомов Константин Андреевич (1869—1939) — живописец и график, одна из центральных фигур группы «Мир искусства», создал графический цикл портретов (по предложению Н.П. Рябушинского) деятелей русской культуры: Вяч. Иванова (1906), Е. Лансере (1907), А. Блока (1907);

М. Кузмина (1909), Ф. Сологуба (1910), М. Добужинского (1910).

264 *Велимир I* — Виктор Владимирович Хлебников. О нем см. коммент. к первой редакции «Поэмы без героя» а также к фрагменту.

Городецкий — см. о нем коммент. к фрагменту <3> либретто балета «Тринадцатый год».

«Пляшут русскую» — см. коммент. к фрагменту <1> либретто балета «Тринадцатый год».

Есть, Фауст, казнь... — Из стихотворения Вяч. Иванова «Сон»:

Есть, Фауст, казнь:
В очах возлюбленной прочесть
Не гнев, не суд, не месть,
Но чуждый блеск — безумья весть —
И дикую боязнь.

(И в а н о в Вяч. Стихотворения. Поэмы. Трагедия.
В 2 ч. Ч. 1. С. 438. Новая 6-ка поэта. 1995).

Строка: «Есть, Фауст, казнь» — несколько раз встречается в заметках Ахматовой к литературно-биографической прозе, в размышлениях над образом Фауста и его возможными интерпретациями. Ахматова вспоминает, что стихотворение Гумилева «Маргарита» навеяно ее рассказом о сне, увиденном под впечатлением Фауста.

Кузьмина-Караваева Елизавета Юрьевна (урожд. Пиленко, во втором замужестве Скобцова; 1891—1945) — близкая знакомая Ахматовой и Гумилева, в эмиграции приняла постриг — Мать Мария, участница Французского сопротивления (погибла в концлагере), бывала на «башне» Вяч. Иванова, участница первого «Цеха поэтов», руководимого Н.С. Гумилевым, дебютировала сб. стихов «Скиф-

ские черепки» (Пб, 1912), рассматриваемым современниками как попытку реконструировать «скифский эпос» языческой прародины.

264 *Марина встречает 1913 год у Чацкиной.* — Нездешний вечер. — Чацкина Софья Исааковна (1878—1931) и ее муж Яков Львович Сакер издавали литературно-политический журнал «Северные записки» (СПб, 1913 — январь 1917).

«Нездешний вечер» — очерк Марины Цветаевой, впервые напечатанный в журн. «Северные записки» (Париж, 1936. № 61). Название заимствовано из книги стихов М. Кузмина «Нездешние вечера» (Пг. 1921). В доме Каннегисера, описанном в очерке, бывала и Ахматова.

Суждения Цветаевой, высказанные в заключительной части очерка, о судьбах поколения и предреволюционной жизни Петербурга перекликаются с «Прозой о поэме» Ахматовой: «...И — все заплатили. Сережа и Леня — жизнью, Гумилев — жизнью, Есенин — жизнью, Кузмин, Ахматова, я — пожизненным заключением в самих себе, в этой крепости — вернее Петропавловской» (Цветаева М. Т. 4. С. 292).

265 *Царскосельская античность.* — Ахматова говорила, что в ее жизни было две античности — Херсонеская и Царскосельская. См. запись от 15 января 1963 г.: «...Я ... росла у стен древнего Херсонеса, <...> и мои первые впечатления от изобразительных искусств тесно связаны с хер<сонесскими> раскопками и с хер<сонесским> музеем, а так как все это находится на самом морском берегу, античность для меня неотделима от моря. <...> А в Царском была другая античность и другая вода. Там кипели, бушевали или о чем-то повествовали сотни парковых водопадов, звук которых сопровождал всю жизнь

Пушкина («сии живые воды», 1836), а статуи и храмы дружбы свидетельствовали о иной «гиперборейской» античности. Итак, когда-то архитектура (Фонтанный Дом) и вода (море в Херс<онессе> и водопады в Царском), а теперь земля и музыка» (РТ 107).

265 ...открытую мной доязыческую Русь... —

Возможно, Ахматова имеет в виду поиски истоков пракультуры русичей на скрещении Индии и Византии у Рериха, а также культуры скифов и сарматов, у Хлебникова и далее.

Не прошло мимо внимания Ахматовой, по-видимому, начавшее выходить в 1914 г. собрание сочинений Н.К. Рериха. В отзыве на первый том рецензент «Аполлона» — В. Дм. — писал: «Самого серьезного научного внимания заслуживают слова отгадки — о древности и высоте культуры, давшей расцвет Киеву времен Ярослава... — что через Византию, через ее эмали, грезилась нам Индия, что изучение Индии, ее искусства, науки, быта, будет ближайшим устремлением... подход к иконе через искусство» (Аполлон. 1914. № 4. Апрель).

Лестница — обязательная часть декораций в постановках театра 1910-х годов. Особую роль игровой функции «лестнице» придавал Мейерхольд: «Две лестницы с перилами были выдвинуты на просцениум» — отмечалось в рецензии на «Маскарад» (Аполлон. 1917. № 2—3).

Ахматовой импонировало мастерство Мейерхольда-постановщика. Идя от его театра, она вводит лестницу и в либретто к балету «Тринадцатый год», и в трагедию «Энума элиш», видя в этом оформительском образе особый, inferнальный знак. Ср.: «Это лестница, по которой кто-то страшный спускался к хорам». См. также коммент. к первой редакции «Поэмы без героя».

265 Фрейндлих Вильгельм Карлович — действительный статский советник, купец, владелец цветочных магазинов в Петербурге (Невский, 34, Литейный, 53, Офицерская, 3).

<60>

Впервые — «Записные книжки». С. 255. Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 106).

Один из набросков ремарки к второй главе первой части «Поэмы без героя».

<61>

Впервые — Л я м к и н а Е. И. Вдохновение, мастерство, труд. С. 375. Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 105).

Подзаголовок «Новогодняя чертовня» восходит к одной из строк первой части «Поэмы без героя»:

Ночь бездонна — и длится, длится —
 Петербургская чертовня...
 В черном небе звезды не видно,
 Гибель где-то здесь, очевидно,
 Но беспечна, пряна, бесстыдна
 Маскарадная болтовня...

Написанию фрагмента предшествовало несколько подходов к решению темы: картина Маскарада для балетного либретто, «Маскар I АД», как одна из интермедий к театрализованной версии поэмы. Все они, в свою очередь, связаны с первой частью «Поэмы без героя».

266 Осип Мандельштам («Пепел на левом плече»). — «Куря, Осип всегда стряхивал пепел как бы за плечо, однако на плече обычно нарастала горка пепла» (А х м а т о в а А. Листки из дневника // Вопросы литературы. 1989, № 2. С. 186).

266 ...приехавшая из Москвы на свой «Нездешний вечер» и все на свете перепутавшая Марина Цветаева... — см. коммент. к фрагменту <59>.

...будущий историк и гениальный истолкователь десятих годов Бердяев. — Бердяев Николай Александрович (1874—1948) — философ, литератор, публицист, общественный деятель. В сентябре 1922 г. выслан из России. Его социальная и культурологическая концепция 1910-х годов близка художественной концепции, изложенной Ахматовой в первой части «Поэмы без героя». Ахматовой была хорошо известна книга Бердяева «Самопознание»: Опыт философской автобиографии» (Париж, 1949).

Тень Врубеля. От него все демоны XX века. — Врубель Михаил Александрович (1856—1910), художник, в 1890 г. создал иллюстрации к «Демону» М.Ю. Лермонтова, после чего образ «падшего ангела» не оставлял его и привел к тяжелому психическому расстройству. На похоронах Врубеля Блок говорил: «Нить жизни Врубеля мы потеряли вовсе не тогда, когда он «сошел с ума», но гораздо раньше; когда он создавал мечту своей жизни — Демона. ...говорят, он переписывал голову Демона до сорока раз; однажды кто-то, случайно заставший его за работой, увидел голову неслыханной красоты. Голову Врубель впоследствии уничтожил и переписал вновь — испортил, как говорится на языке легенды; этот язык принуждает свидетельствовать, что то творение, которое мы видим теперь в Третьяковской галерее, — есть лишь слабое воспоминание о том, что было создано в какой-то потерянный и схваченный миг» (Б л о к, 5 С. 423, 422).

267 И пришедший как в «Собаку» Велимир I... — В. Хлебников. Свою антимилитаристскую декларацию «Труба Марсиян» он подписал: «Велимир I».

267 И бессмертная тень — Саломея. — Андроникова Саломея Николаевна (1888 — 1982) — одна из «красавиц тринадцатого года». Эмигрировала из Советской России, в последние годы жизни жила в Лондоне с мужем А. Гальперном, адвокатом-международником, другом И. Берлина, оставившим о них воспоминания: «Саломея Николаевна Андроникова была дочерью грузинского князя древнего рода — красивой, чрезвычайно умной, остроумной и очаровательной женщиной высокой культуры, с исключительным обаянием и эстетическим вкусом, особенно в области литературы. Приехав в Петербург, она в последние годы перед Первой мировой войной стала сердцем и душой группы друзей — писателей, музыкантов, художников. ...В Париже она вращалась в кругах либеральной русской эмиграции, знавала таких писателей, как Алексей Толстой (в дальнейшем он вернулся в Россию и стал настоящим официальным Вергилием новой сталинской империи), Бунин, Алданов, Марина Цветаева (с нею Саломея была особенно дружна), Эренбург... ее портреты писали Петров-Водкин, Серебрякова, Сомов, Александр Яковлев» (Евреи в культуре русского зарубежья. Иерусалим, 1992. С. 231—232). Гальперны были лояльны к советской власти, вели свободную переписку с друзьями из России и Грузии. В дни посещения Оксфорда и Лондона в июне 1965 г. Ахматова встречалась с Саломеей и была у нее в гостях.

«Петербург» — роман Андрея Белого. Одно из звеньев петербургского мифа.

И я не поручусь, что там в углу не поблескивают очки Розанова и не клубится борода Распутина ... — Василий Васильевич Розанов (1856—1919) — мыслитель, писатель, не раз встречался с Распутиным, наблюдал его в петербургских салонах. Его не интересовали политические

амбиции и авантюризм «старца», но пленяла природная одаренность, и, как считал Розанов, чисто русская самобытность. Сохранилась его запись о пляске Распутина в одном из домов Петербурга: «...поразительного ума и спокойствия слово старца Гриши, — в литературной компании, в квартире без хозяев среди человек 10 — 12 гостей. ...Гриша — гениальный мужик. Он нисколько не хлыст... Это — Илья Муромец. Разгадка всего...

Около Дезари (французский актер. — С.К.) сидела в черном женщина? девушка? лет 26, все время молчавшая, скромная, тихая. Она пошла против Гриши, и они прошли «русскую».

Раз... и два... и десять. Она чуть-чуть улыбалась, Гриша ходил «носорогом». Чуть-чуть пальцами она касалась юбок, но от этих прикосновений жгло. Мы все хлопали.

— Хорошо! хорошо!...

— Еще!

— Еще, черт возьми <...>

Ему 51 и ей 26: заря и заря, — которые в жаркие летние дни встречаются» (Р о з а н о в В.В. Мимолетное. М., 1994. С. 56, 60—61).

267 Добриковский Маяковский — «добриковский», т.е. до знакомства с Л.Ю. Брик — не только в определении хронологии, но в оценочном смысле.

Нефертити — египетская царица начала XIV в. до н.э.

Семирамида, Феодора, Анна Комнена — мифологизированные образы порочных и жестоких цариц.

Семирамида — ассирийская царица Шаммурамат (конец IX в. до н.э.), вела завоевательные войны. С именем Семирамиды ошибочно связывают висячие сады — одно из семи чудес света. См. стихотворение Н. Гумилева

«Семирамида» (1909). Ахматова считала, что в стихотворении говорится о ней:

...Но каждую полночью так страшно и низко
 Наклоняется лик луны.
 И в сумрачном ужасе от лунного взгляда,
 От цепких лунных сетей,
 Мне хочется броситься из этого сада
 С высоты семисот локтей.

(Гумилев, 1. С. 92).

Феодора (500 — 548) — супруга византийского императора Юстиниана I.

267 Анна Комнена (1083 — ок. 1148) — дочь византийского императора Алексея I. См. стихотворение Н. Гумилева «Анна Комнена» (1908), о котором он писал В. Брюсову из Парижа 6 апреля 1908 г.: «Несколько слов об Анне Комнене, о которой написал стихотворение. Историки любят выставить ее идеальной, но многие строфы заставляют меня подозревать противное (ц и т. по кн.: Гумилев, 1. С. 553).

Дева Луны в «Пути конквистадоров» — см. стихотворение Н. Гумилева «Пять могучих коней мне дарил Люцифер...»:

И отдал я кольцо этой деве Луны
 За неверный оттенок разбросанных кос.
 (Гумилев, 1. С. 41).

268 Последний танец Нижинского. — Всемирная слава великого танцовщика XX в. Вацлава Фомича Нижинского (1889—1950) начиналась с «Парижских сезонов» Дягилева. Последний раз он выступал на сцене в балетах «Петрушка» И. Стравинского и «Видение Розы» К. Вебера 26 сентября 1917 г. Душевная болезнь прогрессировала, мучительные видения обступали со всех сторон.

В декабре 1917 г. уехал с семьей в Швейцарию. Умер в Лондоне.

268 Уход Мейерхольда. — Имеются в виду арест и гибель (1940).

Мы выпить должны за того, // Кого еще с нами нет. — Заключительные строки «Новогодней баллады» (1922).

<62>

Впервые — «Записные книжки». С. 247. Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 106).

<63>

Впервые — «Записные книжки». С. 260. Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 107). Варианты ремарок к третьей и четвертой главам первой части поэмы.

Фрагменты <63> — <65> — три варианта ремарки, открывающей «Решку», написаны с небольшим временным интервалом, по-видимому, с конца ноября по начало января 1962—1963 гг.

<64>

Впервые — в тексте «Поэмы без героя». БП. С. 370. Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 107).

<65>

Впервые — **Ж и р м у н с к и й** В. Творчество Анны Ахматовой. С. 168—169. Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 112).

Вдоль текста на полях помета рукой Ахматовой: «В примечание к слову Белый зал» — очевидно, к строке: «Белый зал, как хлопья дыма...» из строфы шестой.

Впервые — «Записные книжки». С. 520. Печ. по автографу РГАЛИ (РГ 111). В РНБ — другой автограф, с разночтениями. После слов: «вероятно, 14-й год» — следует текст: «Позеленевшие от времени свечи в зеленых подсвечниках сами загораются в темных углах комнаты. Тоже что-то неблагоприятно. В эти мгновения автору не то послышалось, не то привиделось все, что за этим следует:

Я зажгла заветные свечи
Чтобы этот светился вечер...

272 Клен — см. портрет Осмеркина — «Белая ночь». — Осмеркин Александр Александрович (1892—1953), живописец, близкий к объединению «Мир искусства», после октябрьских событий преподавал в Государственном художественном институте им. Сурикова (Москва) и Всероссийской академии художеств им. Репина (Ленинград). В 1940 г. закончил портрет Ахматовой «Белая ночь», где она изображена сидящей на подоконнике на фоне клена. Портрет очень нравился Ахматовой (см.: Чуковская, 1. С. 31).

<ПРИМЕЧАНИЯ АВТОРА>

Впервые раздел «Примечания» как часть текста «Поэмы без героя» появился в «Гаршинской редакции» (1943 г.), сопровождая в дальнейшем все списки поэмы, расширяясь и обретая индивидуальную жанровую специфику. Позже возникла идея двух видов примечаний: редакторских и авторских. Жанр авторских примечаний, имеющих свою традицию в литературе (примечания Пушкина к «Евгению Онегину», В. Набокова к «Аде»), не был последовательно реализован Ахматовой. Последнюю редакцию «Поэмы

без героя» включает краткое традиционное «Примечание». Образцы авторского комментария, как они, по-видимому, задумывались, представлены со «второй» редакции поэмы. В бумагах Ахматовой в ее «Рабочих тетрадях», сохранились наброски нескольких вариантов «авторского примечания». В авторских примечаниях к различным спискам поэмы, содержатся отдельные «плавающие строфы» (так их называла Ахматова), которые со временем находили свое место в тексте поэмы или оставались за ее пределами.

С октября 1961 г. по январь 1962 г. у Ахматовой, по-видимому, укрепляется замысел включить в книгу «Прозы о поэме» раздел «авторские примечания». Она пишет «Предисловие» и ряд развернутых текстов, обозначенных: «Примечание», «М.б., примечание». «Примечание переводчика», «Просто примечание».

<67>

Впервые «Записные книжки». С. 179. Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 104).

272 *А за правой стеной, откуда...* — Строфа, написанная после разрыва с Н.Н. Пуниным (1939), имеет разновременные варианты в текстах «Поэмы без героя» и рабочих тетрадях:

РТ 97:

VIIIa

- 1: [А за жесткой перегородкой
Кто там ходит бодрой походкой,
Вспоминая ту злую ночь...
И, наверно, опять бормочет,
Что теперь больше счастья хочет
Позабыть про царскую дочь...]

(1958?)

Или

VIIIa (примечание)

- [А за жесткой перегородкой
 Кто прошел знакомой походкой
 И такую встревожил ночь...
 Все-то он — не спит и бормочет,
 а) Старый друг — не спит и бормочет,
 б) Что-то все — не спит и бормочет
 Что опять больше счастья хочет
 Позабыть про царскую дочь.]

<68>

Печ. по автографу РНБ. Записано на обложке одного из списков «Поэмы без героя». Текст строфы, которую Ахматова включала в некоторые списки поэмы, представляет собой литературную мистификацию, обыгрывающую мнимый факт «архивной находки», один из излюбленных приемов автора (см. примеч. к экземпляру Н.И. Харджиева).

В собрании В. Я. Виленкина хранится автограф Ахматовой, где эта строфа представлена в контексте, пародирующем научные изыскания будущих издателей, как «Dubia», то есть текст, принадлежность которого автору берется под сомнение.

ИЗ «DUBIA» К ПОЭМЕ

...уже просто клеветническое добавление:

От меня, как от той графини,
 Шел по лестнице винтовой,
 Чтоб увидеть холодный, синий,
 Строгий час над снежной Невой.

<69>

Публикуется впервые по списку Н.И. Харджиева. Ксерокопия в частном собрании (Москва).

<70>

Впервые — Т и м е н ч и к Р. Поэма без героя. С. 212. Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 103).

<71>

Впервые — «Записные книжки». С. 181 — 182. Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 104).

275 ...*строфа ...полусмытая океанской водой...* — В иронической прозе к трагедии «Энума элиш. Пролог, или Сон во сне» повествуется о либретто по «Поэме без героя», якобы приплывшем в бутылке к «Маркизовой Луже» от берегов Америки. Намек на место, где был впервые напечатан текст поэмы, с редакторской пометой, что публикуется без ведома автора.

<72>

Публикуется впервые по списку В. Я. Виленкина. Датируется — 1962 г. Собрание В.Я. Виленкина (Москва).

Т Е А Т Р

<ИЗ БАЛЕТА «ТРИНАДЦАТЫЙ ГОД»>

Работа над либретто «Тринадцатый год» по мотивам первой части «Поэмы без героя» велась с середины 1958 по 1962 г., одновременно с театрализацией поэмы. В одном из списков поэмы 1961 г. появляется новое «Вместо предисловия», озаглавленное «Предисловие к балету «Триптих». Одновременно с картинами либретто в эти годы создаются межжанровые формы, фрагменты которых могут претендовать на включение в текст поэмы в виде прозаических заставок и расширенных ремарок (Ахматова называла их «Проза к Поэме»). Некоторые из этих фрагментов «сопер-

ничают» друг с другом, они условно могут быть определены как проза к балету и как картины киносценария. Эти «превращения» обусловлены возможностями художественной природы поэмы, «тайну» которой Ахматова попыталась приоткрыть в своей «Прозе».

В зависимости от контекста картины могут восприниматься и как проза о поэме, и как фрагменты либретто, и как выход в кинодраматургию, не утрачивая своей связи с поэмой.

Первоначально художественная идея либретто была связана с памятью об утраченном тексте либретто по мотивам «Снежной маски» А. Блока, написанного Ахматовой в 1921 г. по просьбе ее друга и страстного почитателя поэзии Блока композитора А.С. Лурье, чью музыку она считала «эзотерической». В некоторых списках поэмы (РНБ) имя Лурье внесено в текст: «А во сне все казалось, что это // Я пишу для Артура либретто, // И отбоя от музыки нет...». В дневниковых записях Ахматова сообщает, что читала либретто по «Снежной маске» В. Ходасевичу, отзыв которого о сценарии назвала «ослепительным». О том, что либретто было завершено, сохранилось и свидетельство К.И. Чуковского (запись в дневнике от 24 декабря 1921 г.). Он навел Ахматову в квартире О.А. Глебовой-Судейкиной на Фонтанке в ее временном прибежище: «Она лежала на кровати в пальто — сунула руку под плед и вытащила оттуда свернутые в трубочку большие листы бумаги. — Это балет «Снежная маска» по Блоку. Слушайте и не придирайтесь к стилю. Я не умею писать прозой. — И она стала читать сочиненное ею либретто, которое было дорого мне как дивный и тонкий комментарий к «Снежной маске». Не знаю, хороший ли это балет, но разбор «Снежной маски» отличный. — Я еще не придумала сцену гибели в третьей картине. Этот балет я пишу для Артура Сергеевича. Он попросил. Может быть, Дягилев поставит в Париже» (Чуковский, 1. С. 184).

В.М. Жирмунский систематизировал разрозненные фрагменты либретто, назвав их очень важным комментарием к «историческому фону» поэмы (БП. С. 519 — 521). Бесспорно являясь таковыми, написанные Ахматовой сцены имеют, однако, и свою художественную самоценность. Они выявляют синтез поэзного мышления с драматургическим, проявившимся и в трагедии «Энума элиш. Пролог, или Сон во сне», также связанной с «Поэмой без героя».

Жирмунский предпринял попытку реконструкции текста либретто, составив своего рода «коллаж» из разрозненных отрывков: «Драма начинается с пролога» (картина I). Канун Нового года. Поэтесса «в длинной черной шали» (вариант «в воспетой шали») ждет непришедшего гостя. Звонок. Появляется толпа ряженных в масках. «Все танцуют: Демон, Дон Жуан (с окутанной трауром Донной Анной), Фауст (старый) с мертвой Гретхен, Верстовой столб (один). Козлоногая ведет вакхическое шествие, как на <чернофигурной> вазе. «Гость из Будущего» выходит из одного зеркала, *traverse la scène* (пересекает сцену — фр.) и входит в другое. Все в ужасе». «Банальный танец Коломбины, Арлекина и Пьеро». Появляется драгун в черном плаще и маске. После ряд неразработанных эпизодов — «видение: мертвый драгун «между стенкой и шкафом».

Действие открывается сценой у Коломбины (картина II), которую одевает и убирает «Верка», ее «маленькая камеристка». Приезжает драгун. «Интимный завтрак». Сцена ревности. Она клянется ему в верности, дает ему «палевый локон». Звучит *Requiem* Моцарта. Опять спальня. «Драгун уже забыт»... «Ольга, лежа в кружевном чепчике и ночной рубашке, принимает гостей. Ряд сцен между гостями, Коломбиной и драгуном. Открывается вид на ночной Петербург». «Они на улице. Таврический сад в снегу, вьюга. Призраки в вьюге (может быть, даже — двенадцать Блока, но вдалеке и не реально)». Сцена в комнате Коломбины.

Картина II имеет другой вариант: «Легкий (белый в мушку) занавес, неоконченный портрет Коломбины-Путаницы на мольберте. С него сходит О. в шубке, которую она сбрасывает на руку одному из арапчат, кот<орые> вертятся вокруг. Х <этой буквой обычно обозначает себя поэтесса> берет с подноса бокал с вином, чокается с О. и показывает ей на что-то вдали. Арапчата раздвигают занавес, и ...вокруг «старый город Питер». Новогодняя, почти андерсеновская, метель. Сквозь нее — видения (можно из «Снежной маски»). Вереница экипажей: кареты, сани. Книжный Литейный — горбатые, бородатые букинисты и чудаки-книголюбы, ночная служба в церквах (барабанный бой — солдатская песня — кусок парада — гвардия под ружьем на льду Невы, Крещение). Вяземская лавра — «дно». Коломбина вместе с 5-ю другими Коломбинами пляшет русскую в Царскосельском дворце К.В. ... Танец с двойниками (все в масках)». Продолжение действия переносится в «Бродячую собаку». «Вечер Карсавиной — она танцует на (зеркале). Маскарад — топится большой камин». Здесь, по видимому, центральное место должна была занимать сцена гадания. «Маг (вариант: шарманщик) предлагает всем, чтобы узнать свое будущее, стучать в страшную дверь. Первый стучит Фауст — дверь открывается, выходит Мефистофель и уводит Фауста по лестнице вниз — страшная музыка. Стучит Дон Жуан, выходит Командор, и они вместе проваливаются. Больше никто не хочет стучать. Только драгун осмеливается — дверь распаивается, там на пьедестале — ожившая Психея, которую он принимает за Коломбину, бросается к ней, дверь с грохотом захлопывается. Траурная музыка...»

Действие переносится опять на улицы «ночного Петербурга». Картина III происходит на Марсовом поле. Она также имеет несколько вариантов. «Драгун у фонаря...» «Шум времени. Метель. Все переплетается, как во сне».

«Драгун сочиняет стихи под фонарем». В другом варианте: «Он старается вызвать «милые тени», мать, сестер — вместо них погубленные им невеста — институтка — монахиня и цыганка, мертвая. Круг все уже...» Затем следует заключительный эпизод — самоубийство: «В глубине сцены взлетает второй занавес — страшная лестница, освещенная газом (синий свет)... С маскарада возвращается О., с ней неизвестный... Сцена перед дверью. Драгун в нише. Их прощанье, не оставляющее никаких сомнений. Поцелуй. О. входит к себе. Самоубийство драгуна. Выстрел. Гаснет свет. Панихида в музыке».

Финал также имеет разные варианты. В одном из них, озаглавленном «Finale из балета», «из дверей выходит Колумбина в черной венецианской шали, становится на колени у тела, поднимает принесенную ей драгуном белую розу и кладет ее ему на грудь. Двери Кол^{ом}бины^ы вырастают и распахиваются. Виден огромный пожар. *Пылает не только дом Адамини*» (БП. С. 520—521).

В настоящем издании воспроизводятся фрагменты из балета «Тринадцатый год» (РНБ, РГАЛИ).

Порядок расположения частей либретто определяется развитием авторского замысла и временем работы Ахматовой над каждым из публикуемых фрагментов.

Отрывки из либретто публиковались ранее. См.: Ж и р м у н с к и й В.М. — Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973. С. 169—172; Ж и р м у н с к и й В.М. БП. С. 519—521; Л я м к и н а Е.И. Вдохновение, мастерство, труд («Записные книжки Анны Ахматовой») — в кн.: «Встречи с прошлым», 3. 1987. С. 371—375; Струве Г.П. — Соч. 3. С. 162—165; Кралин М.М. — БО 1. С. 365; Гончарова Н.Г. — в кн.: Ахматова А. Путем вся земля. М., 1996. С. 399—401.

Значительная часть публикуемых фрагментов впервые напечатана в кн.: «Записные книжки».

<1>

Фрагмент имеет два авторизованных источника текста. Это машинописные копии с авторской правкой, первая относится к 1959 г., вторая <2> — к 1962 г. Оба равноправны, отражают разные временные периоды работы. Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 99).

279 Толпа ряженных. Все танцуют... — персонажи из первой главы первой части «Поэмы без героя».

Дон Жуан с окутанной трауром Анной... — Персонажи из стихотворения А. Блока «Шаги командора», входящие в магический круг «Петербургской Гофманианы» Ахматовой.

Фауст (старый) с мертвой Гретхен... — Фаустом на «башне» называли ее хозяина Вяч. Иванова. После смерти жены Л.Д. Зиновьевой-Аннибал (1907) Иванов вступил в связь со своей юной падчерицей Верой Шварсалоном, ссылаясь на волю Диотимы (пророчицей Диотимой на «башне» называли Л.Д. Зиновьеву-Аннибал), являвшуюся ему, как он говорил, в сновидениях и спиритических общениях. В 1913 г., осенью, в Ливорно, Иванов и В. Шварсалон обвенчались в той же греческой церкви, где в 1899 г. он венчался с Лидией Дмитриевной. Брак этот вызвал определенный резонанс, и супруги из Ливорно вернулись уже не в Петербург, а в Москву. В 1920 г., двух месяцев не дожив до своего тридцатилетия, В.К. Шварсалон умерла.

Придворная «русская». — «Русский танец» был как бы «ритуальным» при Дворе. Великий князь Гавриил Константинович вспоминает, как в Большой бальной зале Павловского дворца великая княгиня Мария Павловна в один из дней своих свадебных торжеств танцевала «русскую» под аккомпанемент балалаечников Измайловского полка (Вели-

кий князь Гавриил Константинович. В Мраморном Дворце. СПб., 1993. С. 64). «Русская» — один из коронных номеров «абсолют-балерины» Императорских театров М.Ф. Кшесинской, исполнявшийся ею на мотив народной песни «Вдоль по улице, да вдоль по мостовой шла девица за водой».

279 Клеопатре — змеек. — См. коммент. к стихотворению «Любовь» (т. 1).

А еще призрак Настасьи Филипповны. — Фраза вписана Ахматовой на полях. *Настасья Филипповна* — героиня романа Ф.М. Достоевского «Идиот» (1868), вошла в символику «петербургского мифа».

280 Мандельштамовский Петербург 1920 г. ...Полу-Венеция, полудекорация Гонзаго. — Отсылка к стихотворениям О. Мандельштама «Венецийская жизнь» и «В Петербурге мы сойдемся снова...» (1920), проникнутым идеей обреченности и угасания. «Венецийскую жизнь» Мандельштам читал 21 октября 1920 г. в Союзе поэтов на Литейном.

Гонзаго Пьетро ди Гиттардо (1751—1831) — венецианский архитектор, живописец и декоратор. В 1792 г. приглашен в Петербург, где возглавил мастерские театральных декораций. Его театральные декорации и росписи Павловского дворца отличались монументальностью и мастерством передачи перспективы. Участвовал в планировке Павловского парка.

«Пышно взбиты шифоньерки лож». — Строка из заключительной строфы стихотворения О. Мандельштама «В Петербурге мы сойдемся снова...»:

Где-то грядки красного партера,
 Пышно взбиты шифоньерки лож,
 Заводная кукла офицера —
 Не для черных душ и низменных святош...

Что ж, гаси, пожалуй, наши свечи
 В черном бархате всемирной пустоты.
 Все поют блаженных жен крутые плечи,
 А ночного солнца не заметишь ты.

(М а н д е л ь ш т а м, 1. С. 149—150).

<2>

Печ. по автографу РНБ. Фрагмент представляет собой более поздние вариации к части <1>. «Или», «может быть», «так», «например» — слова, входящие в «код» ахматовского письма, как бы указание, что новый фрагмент не отменяет предшествующего, но выявляет новый угол зрения, расширяя и углубляя уже сказанное.

281 Мнимая встреча... — Одно из часто повторяющихся в лексике Ахматовой словосочетаний: «мнимый год», «мнимый друг», «мнимое благополучие» — как обозначение неустойчивости, зыбкости. Одновременно одна из примет стилистики искусства Серебряного века с его миражами и образной многозначностью.

Голова m-me Lamballe... — Встреча с «головой» казненной герцогини — предвестие беды, так же, как видение «между печкой и шкафом».

<3>

Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 99).

Клюев и Есенин пляшут дикую, почти хлыстовскую русскую. — Хлысты (искаженное от «Христы»), т.е.

люди божии, коими считали себя члены хлыстовских сект, возникших в России в конце XVII в. Коллективные молитвы сопровождались экстатическими плясками.

281 Бяка — предчувствие Стравинского. —

Бяка — шутовское прозвище одной из «красавиц тринадцатого года». Имеется в виду Вера Артуровна Шиллинг (урожд. де Боссе, 1888—1982) — актриса, танцовщица, художник, вторая жена С.Ю. Судейкина, с 1940 г. — жена композитора И.Ф. Стравинского. В 1945 г. организовала художественную галерею Ла Бутик, в которой выставляла работы Пикассо, Шагала, Дали и др.

Куранты играют: «Коль славен...» — Часы-куранты на колокольне Петропавловского собора, были установлены в 1776 г. (вместо погибших от пожара в 1756 г.), играли мелодию «Коль славен наш Господь в Сионе...» — религиозный гимн, представляющий собой стихотворное переложение 47 псалма «Велик Господь и всехвален во Граде Бога нашего, на святой горе Его», сделанное М.М. Херасковым на музыку Д.С. Бортнянского.

Одновременно отсылка к стихотворению М. Кузмина, посвященному Вс. Князеву из цикла «Холм вдали» (1912):

«Коль славен наш Господь в Сионе»
Трубят в Таврическом саду.
Я вижу бледную звезду
На теплом, светлом небосклоне,
И лучших слов я не найду,
Когда я от тебя иду,
Как «славен наш Господь в Сионе».
(Кузмин. С. 241)

Духи Rose Jaquelineau (фр.) — любимые духи Кузмина. См. у Ф. Сологуба:

Мерцает запах розы Жакмино,
 Который любит Михаил Кузмин.
 Огнем углей приветен мой камин.
 Благоухает роза Жакмино.
 В углах уютных тихо и темно.
 На россыпь роз ковра пролит кармин.
 Как томен запах розы Жакмино,
 Который любит Михаил Кузмин!

281 Хромой и учтивый — здесь, по-видимому, М. Кузмин.

Оживает Пергамский алтарь. — Имеется в виду Большой алтарь Зевса (180 г. до н.э.) из г. Пергам в Малой Азии. На его горельефах изображены сцены борьбы Богов и Титанов. Был открыт немецкими археологами, помещен в музей Кайзера Фридриха в Берлине, явившись местом паломничества туристов. После Второй мировой войны вывезен в СССР. Хранился в Эрмитаже. Перед возвращением в Берлин был представлен на выставках в Ленинграде и Москве. Ныне находится в Пергамон-музее в Берлине.

Эдип — Антигона. — Согласно античному мифу, фивский царь Лай, узнав от оракула, что будет убит сыном Эдипом, велел умертвить ребенка. Спасенный пастухом, Эдип попадает в семью коринфского царя Полиба и со временем становится царем Коринфа. В случайном поединке он убивает своего отца и вступает в брак с его супругой, своей матерью Иокастой, царствует в Фивах. Узнав о совершенном отцеубийстве и кровосмесительном браке, ослепляет себя, и, проклятый своими детьми, умирает в изгнании. Из детей, рожденных в браке с Иокастой, лишь дочь Антигона остается верной отцу и сопровождает его в изгнании. Миф лежит в основе трагедий Эсхила «Антигона», «Царь Эдип» и «Эдип в Колоне».

281 Проклятие. — Имеются в виду слова, приписываемые Евдокии Лопухиной: «Быть пусту месту сему».

Городецкий Сергей Митрофанович (1884—1967) — один из организаторов «Цеха поэтов». Его книга «Ярь. Стихи лирические и лиро-эпические» (СПб., 1907) вызвала интерес читателей и внимание критики, получила сочувственную оценку Вяч. Иванова и А. Блока. М. Волошин писал: «Ярь — это все, что ярко: ярость гнева, зеленая краска, — ярь-медянка, ярый хмель, ярь — всходы весеннего сева, ярь — зеленый цвет. Но самое древнее и глубокое значение слова Ярь — это производительные силы жизни, и древний бог Ярила властвовал над всей стихией Яри. Какое лучшее имя мог дать своей книге молодой фавн, написавший ее? Что Сергей Городецкий молодой фавн, прибежавший из глубины скифских лесов, об этом я догадался еще раньше, чем он сам проговорился в своей книге:

Когда я фавном молодым
Носил дриад в пустые гнезда...

...«Ярь» открывается странной и необычайной космогонией мира, в которой звездное так слито с чревным, астрономия с биологией, что разделить их невозможно» (газ. «Русь». 1906. 19 декабря. № 80. С. 4).

Стравинский Игорь Федорович (1882—1971), русский композитор, дирижер, с 1910 г. жил за границей, с 1937 г. — в США. Балет Стравинского «Весна священная» (1913), музыка которого вобрала в себя мотивы и мелодику русского фольклора, принес автору успех на парижской сцене в «Русских сезонах» С.П. Дягилева.

Толстой Алексей Николаевич (1882/83—1945). Книга его стихов «За синими реками» (М.: Изд. «Гриф», 1911) проникнута славянской мифологией.

281 *Ранний Хлебников.* — Прибывший осенью 1908 г. из Казани в Петербург Виктор (Велимир) Хлебников в своей первой декларации «Курган Святогора» призвал вернуться к истокам народной культуры: «...останемся ли мы глухи к голосу земли: уста дайте мне! дайте мне уста! Или останемся пересмешниками западных голосов?» (Хлебников В.В. Неизданные произведения. М., 1940. С. 323).

282 *«И пустыни немых площадей...»* — из стихотворения И.Ф. Анненского «Петербург» (у Анненского «Да пустыни...»).

Фрагменты <4—6> относятся к «воспоминаниям», посещающим лирическую героиню и вторгающимся как своего рода «лирические отступления» в текст либретто. Печ. по черновым автографам РНБ. Фрагменты <4> и <5>, — по-видимому, написаны с незначительным разрывом времени, варьируют одну тему, однако представляют собой самостоятельные отрывки как по содержанию, так и по стилистике.

<4>

Лебеди царскосельские... Хоровод Муз... — Ср. у Пушкина («Евгений Онегин». Гл. VIII. 1):

В те дни, в таинственных долинах,
Весной, при кликах лебединых,
Близ вод, сиявших в тишине,
Являться Муза стала мне.

См. у Н. Оцупа: «Их было много в Царском Селе — лебедей — черных с красными клювами и обыкновенных — белых. ... Они ритмом своих плавных и важных движений и резкими, но мелодичными кликами вдохновляли царско-

сельскую музу и стали ее эмблемой» (О ц у п Н. Царское Село (Пушкин и Иннокентий Анненский). Ц и т. по кн.: Тайна Пушкина / Сост. М. Д. Ф и л и н. — М., 1998. С. 384).

<6>

283 *Еще не написанная музыка А.Л.* — Артур Лурье, автор музыки «Заклинания» по мотивам первой части «Поэмы без героя».

Похороны жертв революции на Марсовом Поле. Песни Е. и Ш. и уже завывает паровозная сирена 1941. — Здесь смешение временных планов. Торжественные похороны жертв революции на Марсовом поле 23 марта (5 апреля) 1917 г. сопровождался траурным маршем Шопена и орудийными салютами с Петропавловской крепости, голоса Ф.И. Шаляпина и И.В. Ершова, олицетворяющих голос России, сливаются с паровозной сиреной, возвещающей начало Отечественной войны 1941 г. *Ершов* Иван Васильевич (1867—1943) — актер оперы (драматический тенор).

Фрагменты <7> и <8> представляют собой разновременную вариацию сцены.

<7>

Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 99.) В этом фрагменте впервые возникает картина самоубийства драгуна.

Новогодняя почти андерсеновская мятель. Сквозь нее виденья: (можно из «Снежной Маски»). — Отсылка к либретто по «Снежной Маске» А. Блока и одновременно к «Снежной королеве» Х. К. Андерсена, где красота несет с собой гибель, а снеговая белая стихия символи-

зирует смерть. «В тот же миг Снежная королева взвилась с ним на темное свинцовое облако. Буря выла и стонала, словно распевая старинные песни; они летели над лесами и озерами, над полями и морями, под ними дули холодные ветры, выли волки, сверкал снег, летали с криком черные вороны, а над ними сиял большой ясный месяц (А н д е р с е н Х.К. Сказки. Истории. М., 1973. С. 172). Возможно, некоторые мотивы из утраченного «Либретто» по блоковскому циклу стихов «Снежная маска» вошли позже в написанное И. Грэм либретто оперы А. Лурье «Арап Петра Великого», напр.: «Двое проносятся в сфере метели» («Артур и Анна». С. 144).

**283 Книжный Литейный — горбатые, борода-
тые букинисты и чудаки-книголюбы...** — На Литейном проспекте было расположено несколько книжных лавок. Одновременно реминисценция из стихотворения Н. Гумилева «У меня не живут цветы...» (1918):

<...> Только книги в восемь рядов,
Молчаливые, грузные томы,
Сторожат вековые истомы,
Словно зубы в восемь рядов.

Мне продавший их букинист,
Помню, был и горбатым, и нищим...
...Торговал за проклятым кладбищем
Мне продавший их букинист.

(Г у м и л е в, 1. С. 108).

**Коломба с 5-ю другими Коломбинами пляшет
«русскую» в Царскосельском дворце К.В. — К.В. —
Великий князь Кирилл Владимирович (1876—1938).**

<8>

Печ. по автографу РНБ. Версия 1962 г.: сцена самоубийства здесь, в отличие от фрагмента <7>, отсутствует.

284 *Она руководит придворной кадрилию. Са-
рафаны — кокошники.* — При дворе в торжественных
случаях женщины появлялись в русских костюмах. См. так-
же поэму «Русский Трианон» и коммент. к ней.

Коломбина и (Демон) Блок — на островах. —
См. «На островах» — стихотворение А. Блока (22 но-
ября, 1909):

Вновь оснеженные колонны,
Елагин мост и два огня.
И голос женщины влюбленной,
И хруст песка, и храп коня.
Две тени, слитых в поцелуе,
Летят у полости саней.
Но не таясь и не ревнуя,
Я с этой новой — с пленной — с ней.

<...>

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

(Б л о к, 3. С. 20—21).

<9>

Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 99).

285 *...вечер Тамары Карсавиной — она танцует
на зеркале.* — Тамара Платоновна Карсавина (1885—
1978) — ведущая балерина Мариинского театра. Увлека-
лась стилизацией старинного французского танца и народ-
ной «комедии масок». Считалась непревзойденной Колом-
биной («Карнавал» Шумана, «Арлекин» Дриго). С 1909 г.
выступала в труппе С.П. Дягилева в «Русских сезонах».
Первая исполнительница главных партий в «Петрушке»
и «Жар-птице» И.Ф. Стравинского, партнерша В.Ф. Ни-

жинского. С 1918 г. — в эмиграции. Часто танцевала в «Бродячей собаке», считалась самой современной танцовщицей.

24 марта 1914 г. в «Бродячей собаке» состоялся вечер чествования Тамары Карсавиной, для которого Б. Романовым была поставлена танцевальная сюита. В зале, среди зрителей, на маленьком пространстве, выложенном зеркалами и увитом гирляндой живых цветов, Карсавина танцевала под музыку Куперена. «Я сама выбрала музыку, так как очень увлекалась в ту пору французским искусством XVIII века, с его кринолинами, мушками и чарующими звуками клавесина, напоминающими жужжание пчел» (Карсавина Т.П. Театральная улица. Л., 1971. С. 202).

Театральный критик Зигфрид (Э. Старк) писал: «...Ее лицо, руки, стан, ноги, облеченные в костюм XVIII века по рис. Судейкина, были замкнуты в едином ритмическом круге и подчинены бессознательному единому замыслу» («Видение XVIII века» // Курьер. 1914. 30 марта). К чествованию Карсавиной была сделана книга «Тамаре Платоновне Карсавиной — Бродячая собака» с датой 26 марта 1914 г., на лиловой бумаге с приветствием Н.Н. Евреинова и посвященными ей стихами М. Кузмина, Н. Гумилева, А. Ахматовой, Г. Иванова, П. Потемкина, с портретами В. Серова, С. Сорины, С. Судейкина.

285 *Вдруг все маски делаются «Лишними Тенями». (Переглядываются, хохочут).* — Ср. гл. V, строфу XVIII «Евгения Онегина»:

Он знак подаст — и все хлопочут;
Он пьет — все пьют и все кричат;
Он засмеется — все хохочут;
Нахмурит брови — все молчат.

Автор поэмы (в луче лайм-лайта черное домино — красная маска). — Ср. стихотворение «Читатель» (1959),

в котором впервые использован Ахматовой образ лайм-лайта, освещающего поэта, вышедшего на сцену перед читателем.

Лайм-лайта позорное пламя
Его заклеимило чело.

Обращение к театральному образу — свету ramпы — лайм-лайта, одновременно в либретто балета «Тринадцатый год» и в стихотворении, возможно, восходит к названию фильма Ч.С. Чаплина «Огни ramпы» (1952). «Я родилась в один год с Чаплином», — пишет Ахматова в автобиографических заметках, устанавливая ассоциативный ряд, включающий Модильяни, Кафку, Чаплина как знаковые фигуры XX в.

285 Кордегардия (ф р. corps de garde) — гауптвахта.

286 Есть, Фауст, казнь! — См. коммент. к фрагменту <59> «Pro domo mea».

<10>

Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 99).

<11>

Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 97).

287 Все из моего балета. — Отсылка к утраченному либретто по мотивам «Снежной маски» А. Блока. См. также фрагмент <13>: «Ольга в ложе смотрит кусочек моего балета «Снежная маска».

Ср. Маскарад. — Имеется в виду возобновленная в 1917 г. постановка Мейерхольдом лермонтовского «Маскарада».

287 Николаевская шинель — длинная офицерская шинель серого сукна, признак щегольства.

Его похороны, как в Посвящении. — Имеется в виду траурный марш Шопена в первом посвящении к «Поэме без героя».

...У подоконника — видение. — Отсылка к строкам поэмы:

Это я — твоя старая совесть
Разыскала сожженную повесть
И на край подоконника
В доме покойника
Положила —
и на цыпочках ушла...

<12>

Печ. по автографу РНБ.

В автографе фрагмента тексту предшествует запись другой, нереализованной, но заявленной темы: «Евдокия Федоровна проклинает Санкт-Петербург (Хор за сценой)».

Вводное слово «например» — указание на новое, иное видение предшествующей картины.

287 Полечка — один из балетных номеров О.А. Глебовой-Судейкиной. В программе «Бродячей собаки» от 11 января 1915 г. указано: «Полечка» — О. Глебова-Судейкина.

Помогите, еще не поздно. — Строка из четвертой редакции «Поэмы без героя».

288 ...хвоя — Шопен. — Отсылка к вступлению «Поэмы без героя»: «Нет, это только хвоя // Могильная

и в накипа́ньи пен // Все ближе, ближе... «Marche funèbre»... — Шопен.

288 *Вместо памятника Психея, с бабочкиными крылышками...* — Образ, не раз возникающий в заметках Ахматовой. Символ воскресшей души, олицетворение ее вечной жизни.

<13>

Печ по автографу РНБ.

Фрагмент относится к 1960—1961 гг. На обороте автографа (РНБ) — запись Ахматовой: «Вот наконец и «Маскарад».

288 *Она мерещится ему... в разных видах. Наконец — как смерть. ... Мятель.* — Образ «троится», отсылая одновременно к «Балаганчику» А. Блока, арлекинаде Н. Евреинова «Веселая смерть» в «Привале комедиантов» (1918) и «Снежной королеве» Андерсена. См. у А. Блока: «На фоне занимающейся зари стоит, чуть колеблемая дорассветным ветром, — Смерть, в длинных белых пеленах, с матовым женственным лицом и с косой на плече. ... Пьеро медленно идет через всю сцену, простирая руки к Смерти. По мере его приближения черты Ее начинают оживать. Румянец заиграл на матовости щек. Серебряная коса теряется в стелющемся утреннем тумане. На фоне зари, в нише окна, стоит с тихой улыбкой на спокойном лице красивая девушка — Коломба» (Б л о к, 4. С. 20).

Шум времени — название повести О. Мандельштама. См. также «Поэму без героя»: «И всегда в тишине морозной, // Предвоенной, блудной и грозной, // Жил какой-то будущий гул...».

<14>

Печ по автографу РНБ.

290 «Привал комедиантов» — Название кабаре (открыто 18 апреля 1916 г., существовало до февраля 1919 г.) восходит к названию квартала Мадрида времен Сервантеса и Лопе де Вега, где селились актеры, художники, писатели. Также называется одна из картин С.Ю. Судейкина.

(Футурная) — искаженное фр. — конура или «кутузка».

Слепцы идут «Христа славить»... — Слепец в системе поэзии Ахматовой — неизменно провидец, носитель высшей справедливости. Ср. также стихотворение М. Зенкевича «Слепцы» (Дикая порфира). См. «Слепой Вася» в трагедии «Энума элиш», незавершенный киносценарий <«О летчиках, или Слепая мать»>.

«Проститутка и развратник» по Блоку. — Строка из стихотворения «Старый, старый сон. Из мрака...» (1914):

В воротах гремит звонок,
Глухо щелкает замок.
Переходят за порог
Проститутка и развратник.
(Б л о к, 1. С. 38—39).

Курносые павловцы маршируют мимо своих казарм. — В одной из заметок к либретто: «Павел смотрит из окна, комнаты, где его убили, на павловцев, которые курносые и загримированы им». Здание бывших Павловских казарм гвардейского Павловского полка входит в ансамбль Марсова поля. Памятник классицизма XIX в., построен по проекту архитектора В.П. Стасова в 1817—1820 гг.

290 *Из сцены — «За заставой»* — Ср. строфы, не вошедшие в последний текст поэмы: «За заставой воеет шарманка...»

Цыганка — в перечне сцен, перечисленных в набросках к либретто: «Цыганка — табор, ее смертный танец, смерть». Ниже белой автограф строфы, которую Ахматова, по ее словам, «не пустила» в «Поэму»: «Институтка, кузина, Джульетта!... // Не дожидаться тебе корнета».

Появляется месяц из песенки «Au clair de la luna». — Песенка, популярная в 1910-е годы. Критик В.Н. Соловьев писал о трактовке образа Пьеро как «лунного мечтателя, «чуть ли не поющего перед окнами своей возлюбленной песенку «Au clair de luna» (Аполлон. 1917. № 8—10).

291 *«Мои свечи гаснут...»* — См. строки из «Седьмой элегии»: «Оно идет гасить мою свечу...».

<15>

Печ. по автографу РНБ.

...на институтском балу в Смольном... — Смольный институт благородных девиц (построен в 1806—1808 гг. по проекту архитектора Дж. Кваренги). Основан по указу Екатерины II в 1764 г. при воскресном Смольном новодевичьем монастыре, как «Воспитательное общество благородных девиц», привилегированное учебное заведение для девочек из дворянских семейств. В 1902 г. Ахматова была определена в пятый класс Смольного института, где пробыла менее двух месяцев.

В 1765 г. при «Смольном институте было открыто отделение для мещанских девиц не дворянского сословия, кроме «крепостных», где училась О.А. Глебова-Судейкина, шутившая, что она закончила Смольный институт «неблагородных девиц».

291 Зал с коринф<скими> кол<оннами> — парадный, актовый зал Смольного дворца, расположенный в южном его крыле (архитектор Дж. Кваренги). Коринфские колонны делят внутреннее пространство зала на три части — широкую среднюю и узкие боковые.

<16 >

Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 99).

292 Глебов — Любовь. — Степан Глебов приезжал в Суздаль для солдатского набора, где сошелся с инокиней Покровского монастыря Еленой (в миру Евдокия Лопухина, первая жена Петра I, опальная царица). Историк С.М. Соловьев приводит ее письменное признание об отношениях с Глебовым: «Я с ним блудно жила в то время, когда он был у рекрутского набора, в том и виновата» (С о л о в ь е в С. Соч.: В 18 кн. М., 1993 Кн. 9. С. 172). После дознания Глебов был предан мучительной казни — посажен на кол.

<17 >

Печ. по автографу РГАЛИ (РТ 99).

<О ЛЕТЧИКАХ , ИЛИ СЛЕПАЯ МАТЬ>

Впервые — «Записные книжки». С. 280—281, 253—254, 356—358, 360. Печ. по автографам РГАЛИ (РТ 107, 110).

Отрывки расположены в хронологическом порядке; после первого — авторская отсылка к РТ 110 («Тысяча вторая ночь»).

<«О летчиках, или Слепая мать»> — незавершенное произведение, попытка киносценария типа психологического

детектива. Современный кинематограф с его возможностями ретроспекции, «наплывов», ухода в будущее, потоком сознания и проникновения в глубины подсознательного, привлекал Ахматову как художественная система, близкая условно-ассоциативному мышлению поэзии. Тяготение к приемам кинематографа проявилось в годы работы над либретто балета «Тринадцатый год» по мотивам «Поэмы без героя».

Приемы кинематографа, «кинокамеры» присутствуют и в некоторых фрагментах «Прозы о поэме», синтезирующих элементы прозы, театрального либретто и кинематографа и объединенных пониманием возможностей жанровых диффузий.

Разрозненные наброски незавершенного киносценария (РГАЛИ) были написаны после 31 марта 1963 г. В это время Ахматова была занята трагедией «Энума элиш» и театрализацией «Поэмы без героя», оставив работу над киносценарием.

По-видимому, интерес к кинематографу стимулировался и частыми общениями с театральной молодежью — Алексеем Баталовым и его окружением.

295 ...как Алеша Баталов. — Баталов Алексей Владимирович (р. 1928) — киноактер и режиссер. Исполнял главные роли в фильмах «Летят журавли», «Мать», «Большая семья», «Дело Румянцева», «Дама с собачкой», «Девять дней одного года», «Бег» и др. Режиссер-постановщик фильмов «Шинель», «Три толстяка», «Игрок». Сын Н. А. Ольшевской — близкой подруги Ахматовой.

296 Вася (Смоктунувский) — Смоктунувский Иннокентий Михайлович (1925—1994) — драматический актер, прославившийся исполнением роли князя Мышкина в спектакле «Идиот» по Достоевскому в Большом дра-

матическом театре им. Горького. Снимался в кинофильмах «Гамлет», «Берегись автомобиля», «Девять дней одного года» и др. Партнер А.В. Баталова по популярнейшему в свое время фильму из жизни физиков-атомщиков «Девять дней одного года».

ЭНУМА ЭЛИШ ПРОЛОГ, или СОН ВО СНЕ

Над трагедией, сочетающей в своей структуре поэзию с прозой и оставшейся незавершенной, Ахматова работала с перерывами с 1942 по 1966 г. При ее жизни были опубликованы стихотворные фрагменты: журн. «Новый мир». 1964. № 6. С. 172; Бег времени. 1965. С. 397 — 399.

Отрывки из «Пролога» («Большая Исповедь») публиковались М.М. Кралиным в кн.: «День поэзии», М., 1979. С. 201—202; «Литературная Грузия». 1979. № 7. С. 91—92.

«Версии» реконструкции текста предложили М.М. Кралин (Искусство Ленинграда. 1989; №1. С. 12—35; БО 2. С. 259—312) и М.В. Толмачев (Вестник русского христианского движения. Париж; Нью-Йорк; М. 1994. № 170. С. 132—178).

Сохранились несистематизированные фрагменты черновых и беловых автографов — РНБ и РГАЛИ (РТ 103, 106, 109, 110, 111, 112).

В настоящем издании на основании авторизированных и неавторизированных источников текста С.А. Коваленко и Н.В. Королевой представлена еще одна версия композиции незавершенной трагедии.

Печ. по автографам и машинописным копиям РНБ и РГАЛИ.

В пометах Ахматовой, в ее записных книжках, содержатся пояснения и размышления о судьбе пьесы и о ходе

работы над ней. В Ташкенте в 1942—1944 гг., после тяжелой болезни, Ахматова, по ее словам, в бреду «увидела стену и грязные пятна на ней, что-то вроде плесени. За этими пятнами открылась главная сцена пьесы: судилище, на котором автора обвиняли во всех возможных и невозможных прегрешениях. Уже после того, как пьеса, увиденная в бреду, была записана, Ахматова почувствовала, что она в ней сама себе (в который раз! — дурные предсказания всегда сбывались, как со стихами «Дай мне долгие годы недуга...») напроорочествовала беду. И в испуге сожгла пьесу. Позднее убедилась, что предвиденья послетифозного бреда из пьесы сбылись» (Иванов Вяч. Вс. Беседы с Анной Ахматовой // «Воспоминания». С. 499).

К обстоятельствам, сопутствовавшим написанию и сожжению пьесы, Ахматова возвращалась много раз. В записных книжках варьируется: «В Ташкенте (1943—44) я сочинила и написала пьесу «Энума элиш», которая была сожжена 11 июня 1944 в Фонтанном Доме. Теперь она вздумала возвращаться ко мне» (РТ 106). Первый публикатор «Энума элиш» М. Кралин опровергает указанную дату «сожжения» рукописи. Это же косвенно подтверждено Ю. Оксманом, которому Ахматова говорила, что архив был ею уничтожен в 1949 г., после последнего ареста Л. Н. Гумилева. О том же свидетельствует и Н.Я. Мандельштам: «Пролог»... она бросила в печь в конце сороковых годов в ночь после ареста и увода Левы. Пьеса попала в печку вместе с тетрадями, где были записаны стихи. Всю жизнь она помнила, как вторично пришли на Фурманов переулок* добирать недодобранное. Это называлось повторный обыск. Слово «повторный» вошло в наш быт — всякая кара могла повториться без всякого предупреждения: обыски, ссылки, аресты. Лева, взятому заложником за мать, пришлось

* На Фурмановом переулке, в доме писателей жил О.М. и Н.Я. Мандельштам.

бы еще труднее, если бы на столе у следователя очутилась пьеса «Пролог» и все стихи. Прочитав эту пьесу, начальники, пожалуй, не удержались бы от искушения и схватили бы и Ахматову. Ведь это высочайшая милость, что ей разрешили гулять — на воле — да еще по улицам столичных городов. Милостью злоупотреблять, сочиняя пьески, не положено. Оказали тебе милость — сиди и молчи. Логика ясная и непререкаемая. Ахматова прекрасно понимала, что живет как помилованная: «И до самого края доведши, почему-то оставили там — Буду я городской сумасшедшей по притихшим бродить площадям»...

<...> Если б не случайная милость, эта женщина очутилась бы в кабинете с фальшивыми дверями. Я представляю себе, как она стоит перед следователем и говорит «нет». В Ленинграде у них была привычка плевать в лицо своим жертвам. Это мелочь, ни в какое сравнение с настоящими пытками не идущая...» (М а н д е л ь ш т а м Н., Воспоминания, 2. С. 395—396).

Однако 1946 годом датировано стихотворение со строками: «Посвящение старой драмы, // От которой и пепла нет...», — возвращающее к дате сожжения пьесы, указанной Ахматовой, т. е. к июню 1944 г., когда по возвращении ее в Ленинград произошел разрыв с Гаршиным, который был, по свидетельству Э.Г. Герштейн, главным прототипом лирического героя «ташкентской» редакции.

Факт сожжения пьесы Ахматовой то ли в 1944-м, то ли в 1949 г. сомнения не вызывает. Однако в одном из частных собраний сохранился автограф «ташкентской» редакции (сообщено А.М. Луценко), ознакомиться с которым в настоящее время не представляется возможным.

Название трагедии «Энума элиш» восходит к культовой поэме или песне, основанной на вавилонском мифе о сотворении мира. «Энума элиш» означает в переводе: «Когда вверху» — первые слова ритуальной песни, испол-

нявшейся во время празднования вавилонского Нового года. Из дошедших до нас семи табличек с текстом новогодней культовой поэмы (частично переведенной В.К. Шилейко) известно, что дважды во время празднования Нового года жрецы произносили «Энума элиш» как магическое заклинание.

В «Прозе о поэме» Ахматова пишет, имея в виду «Энума элиш», что в Ташкенте у «Поэмы без героя» появилась спутница, «одновременно шутовская и пророческая».

В 1964 г. Ахматова вспоминает о ташкентской редакции пьесы: «Пьеса «Энума элиш», состоящая из трех частей: 1) На лестнице. 2) Пролог. 3) Под лестницей. Писалась в Ташкенте после тифа (1942 г.), окончена на Пасху 1943. (Читала Козловским, Асе, Булгаковой, Раневской, А.Н. Тихонову, Адмони). Сожгла 11 июня 1944 в Фонтанном Доме. В этой пьесе был передан во всех мельчайших подробностях весь 1946 г. (Уцелела Песенка Слепого:

Не бери сама себя за руку,
Не веди сама себя за реку)» (РТ 106).

Единственное на сегодняшний день обширное воспоминание о содержании утраченной пьесы сохранилось в книге Н.Я. Мандельштам:

«Ахматова прочла мне «Пролог» в Ташкенте летом 42 года... <...> «Пролог» Ахматовой был в некотором роде сном во сне.

Первые слушатели сравнивали «Пролог» с Гоголем, Кафкой, Сухово-Кобылиным и еще неведь с чем. <...>

Ташкентский «Пролог» был острым и хищным, хорошо утрамбованным целым. Ахматова перетащила на сцену лестницу балаханы, где мы вместе с ней потом жили. Это была единственная дань сценической площадке и формальному изобретательству. По этой шаткой лестнице спускается героиня — ее разбудили среди ночи и она идет судиться в ночной рубахе. Ночь в нашей жизни была отдана страху.

Часы любви и покоя прерывались ночными звонками. Второй арест Мандельштама сочетается не со звуком, а проклятым стуком среди ночи, совсем особым стуком, как звонки были особыми, совсем не похожими на обыкновенные — человеческие... Напряженный слух никогда не отдыхал. Мы ловили шум машин — проедет или остановится у дома? — шарканье шагов по лестнице — нет ли военного каблука? — шум лифта — у меня до сих пор болит сердце, когда слышу шипение старых лифтов, — звонки и стук... Но ложась в постель, мы почему-то раздевались. Не пойму, как мы не приучились спать одетыми — несравненно рациональнее. И героине «Пролога», то есть Ахматовой, не пришлось бы идти на суд в ночной рубашке.

Внизу на сцене стоит большой стол, покрытый казенным сукном. За столом сидят судьи, а со всех сторон сбегаются писатели, чтобы поддержать праведный суд. У одного из писателей в руках пакет, из которого торчит рыба голова, а у другого такой же пакет, но с рыбьим хвостом. В пайковые периоды, а таких у нас было несколько, главной литературной сенсацией служили выдачи в почти правительственных магазинах, куда прикрепляли лучших. В Ташкент по правительственному проводу звонил сам Жданов (!) и просил позаботиться об Ахматовой. Он, наверное, объяснил, кто она («наш лучший» или «наш старейший поэт»), и в результате приличный писатель из эвакуированных спроворил ей два пайка в двух магазинах, и жена писателя, женщина с милицейским стажем, приносила домой выдачи и кормила Ахматову. Когда они уехали, второй паек отсох, так как каждые три месяца требовалась новая доза хлопот и улециваний. Это делали все, но мы с ней не умели делать то, что все, и однажды очень обрадовались, услышав о том же от скромнейшей академической дамы по фамилии Миклуха-Маклай. Она плакалась, что не умеет делать то, что делают все, то есть получать паек бублика-

ми, менять их с приплатой на хлеб, лишнюю часть хлеба снова обменивать, а на приплату выгадывать горсточку риса... У нас закружилась голова от множества тонких операций, на которые способны все, а нам решительно не везло, потому что я иногда промаргивала самые основные предметы обмена. <...>

Писатели с пайковыми пакетами и рукописями мечутся по сцене, наводя справки относительно судебного заседания. Они размахивают свернутыми в трубки рукописями («Не люблю свернутых рукописей. Иные из них тяжелы и промаслены временем, как труба архангела»). Они пристают с вопросами, где будет суд, кого собираются судить и кто назначен общественным обвинителем. Они обращаются друг к другу и к «секретарше нечеловеческой красоты», которая сидит на авансцене за маленьким столиком с десятком телефонных аппаратов. Писатели демонстрируют секретарше свою готовность идти на суд и приветствовать все несомненно справедливые решения судей. Все распределение благ всегда происходит через секретаршу, следовательно, она лицо важное. В ее руках — квартиры, пайки, дачи, рыбы хвосты и головы. «Секретарша нечеловеческой красоты» отмахивается от пайковых писателей и на все вопросы отвечает стандартной, но ставшей знаменитой фразой: «Не все сразу — вас много, а я одна»... У Ахматовой был отличный слух на бытующую на улицах и в учреждениях фразу. Она их подхватывала и бодро употребляла: «Сейчас, сейчас, не отходя от кассы»...

Открывается заседание. Весь смысл происходящего в том, что героиня не понимает, в чем ее обвиняют. Судьи и писатели возмущены, почему она отвечает невпопад. На суде встретились два мира, говорящие как будто на одном, а на самом деле на разных языках. «Пролог» был написан в прозе, и каждая реплика резала, как нож. Это были донельзя отточенные и сгущенные формулы официальной

литературы и идеологии. Ими шутают героиню, когда она лепечет стихи, оборванные и жалобные строчки о том, что в мире есть воздух и вода, земля и небо, листья и трава, словом «блаженное где-то» из ахматовских стихов. Едва она начинает говорить, как поднимается шум и ей объясняют, что никто не дал ей права бормотать стихи и пора задуматься, на чью мельницу она льет воду рифмованными строчками, а кроме того нельзя забывать, что она подсудимая и отвечает перед народом — вот он народ с рыбьими головами и промасленными рукописями, — за все, что проносится в ее голове... Ее освещают прожекторами, и луч скользит по голове, перебирая волосы.

Страха героиня не испытывает. То, что она чувствует, совсем не страх, а глубокое сознание, что человеку нет места на земле — в мире писательской и чиновничьей нечисти. Здесь на суде человек может только поражаться и недоумевать. Нежить не способна лишить ее жизни, потому что суд происходит вне жизни. Она попадает в тюрьму и там впервые чувствует себя свободной. Из камеры слышен ее голос, читающий стихи, а по лестнице и сцене топчутся писатели и у них, как лейтмотив, звучит жалоба: «Писатели не читают друг друга»... Они требуют постановления, которое обяжет писателей читать все, что пишут их собратья по перу и союзу... Голос героини крепнет. Идет своеобразный диалог или переключка писателей и заключенной. Смысл ее слов нечто вроде позднее записанного: «Из-под каких развалин говорю, из-под какого я кричу обвала?.. Я в негашеной извести живу под сводами вонючего подвала... Пусть назовут беззвучною зимой, пусть вечные навек захлопнут двери, и все-таки услышат голос мой и все-таки ему опять поверят»...

Это не единственная тема заключенной. В ее словах тот острый бред, который передает наши чувства тех лет. Героиня в ночной рубашке — одна из многих женщин, просы-

павшихся ночью в холодном поту и не веривших тому, что с нами произошло. Это Ахматова, которой приснился до ужаса реальный сон: в широком коридоре пунинской квартиры, где стоял обеденный стол и в самом конце за занавеской — кровать (там случалось ночевать Леве и мне с Мандельштамом), слышны солдатские шаги. Ахматова высказывает в коридор. Пришли за Гумилевым. Она знает, что Николай Степанович прячется у нее в комнате — последняя дверь по коридору, если идти от парадной двери, то налево, как и другие двери. За занавеской спит Лева. Она бросается за занавеску, выводит Леву и отдает его солдатам: «Вот Гумилев»... Только женщина, которую мучил такой сон, могла написать «Пролог» (М а н д е л ь ш т а м Н. Воспоминания, 2. С. 396—401).

В начале 1960-х годов Ахматова возобновляет работу над трагедией «Энума элиш». В центре ее внимания прежде всего «Пролог, или Сон во сне», — пьеса, которую пишет героиня трагедии — Икс и ее двойник Икс2.

После поездки в Таормино, где на вечере в честь торжественного вручения премии Ахматова читала отрывки из «Пролога», дюссельдорфский театр предложил ей поставить пьесу. Ахматова, по свидетельству В.Г. Адмони, проявляла интерес к предложению. В 1965 г. Ахматова напряженно работает над трагедией. Название «Энума элиш» остается, но все больше вытесняется названием ее главной, центральной, части «Пролог, или Сон во сне». В 1964—1965 гг. фрагментам пьесы несколько раз предпосылается еще одна группа стихотворных отрывков — «Исповедь», «Большая исповедь», «Из исповеди», несколько строф объединяются в стихотворный цикл с пометой «Исповедь». Этот цикл, по видимому, возник как своеобразный «пролог» к «Прологу».

М.В. Толмачев высказал предположение о возможной зависимости заглавия «Большая исповедь» от «Большого завещания» Франсуа Вийона.

Сюжет «Пролога», т.е. пьесы в пьесе, выстраивался Ахматовой с использованием уже ранее написанных текстов (дополненных или переработанных) и пополнялся новыми, в значительной мере изменившими лирический сюжет.

На одной из страниц записной книжки — проект титульного листа, содержащий датировку: сентябрь 1964 — сентябрь 1965.

Вторая часть заглавия — «Сон во сне» — восходит к традициям романтической поэзии. Одноименное стихотворение Эдгара По с тем же названием в переводе В. Брюсова:

В лоб тебя целую я,
И позволь мне, уходя,
Прошептать печаль тая:
Ты была права вполне, —
Дни мои прошли во сне!
Упованье было сном;
Все равно, во сне иль днем,
В дымном призраке иль нет,
Но оно прошло, как бред.
Все, что в мире зримо мне
Или мнится, — сон во сне.

(Цит. по кн.: По Э. Избр. произв.:
В 2 т. Т. 1. С. 42. М., 1972).

См. там же стихотворения «Сон» (С. 43), «Спящая» (С. 49).

<2>

Фрагмент написан от мужского лица, напоминающего персонаж из «Новейшего Плутарха» — литературоведа Михаила Никаноровича Филиппова.

304 *Гаванская находка, или рукопись в бутылке.* — В заглавии, как и в последующем повествовании, — прием мистификации, восходящий к фантастике романтической эры, отсылает отнюдь не к Гаване, расположенной на

Кубе, а к месту, именуемому в Ленинграде «Гаванью», — в устье Невы на Васильевском острове. По-видимому, заглавие фрагмента восходит к французскому роману Яна Потоцкого (1761—1815) «Рукопись, найденная в Сарагоссе» (1804), построенному по принципу «романа-шкатулки» и пародирующему модный в его время «роман ужасов». В 1964 г. по роману Потоцкого был поставлен в Польше одноименный фильм. Очевидна также близость к заглавию рассказа Эдгара По «Рукопись, найденная в бутылке» (1833).

304 *Моя библиография (по Л.Л. Ракову).* — Раков Лев Львович (1908—1970) — историк, искусствовед, был близок к М. Кузмину, посвятившему ему книгу стихотворений «Новый Гуль». По воспоминаниям современников, блистательный петербургский интеллектуал — один из авторов вымышленного иллюстрированного биографического словаря «Новейший Плутарх» (А н д р е е в Д.Л., П а р и н В.В., Р а к о в Л.Л. Новейший Плутарх. От А до Я. Иллюстрированный биографический словарь воображаемых знаменитых деятелей всех стран и времен. М., 1991). В конце 1940-х гг. был репрессирован. Во Владимирской тюрьме оказался в одной камере с поэтом и мыслителем Даниилом Леонидовичем Андреевым (1906—1959) и академиком биологом Василием Васильевичем Париным (1906—1971), где они отбывали длительные сроки заключения за «политические преступления». В этих условиях родилась коллективная мистификация «Новейший Плутарх», книга «жизнеописаний» вымышленных персонажей, «великих людей», живших в различных странах и в разные времена. Однако в образе каждого скрывались черты одного или многих реальных людей различных времен и стран. После смерти Сталина «сокамерники» были реабилитированы и Раков изготовил три экземпляра «Новейшего Плу-

тарха» для каждого из авторов. Произведение воспроизводилось «самиздатом» и, как говорится, «ходило по рукам». Возможно, оно было известно Ахматовой, использовавшей мистификаторские приемы в иронической прозе и лирических сценах «Энума элиш», где «расшифровка» персонажей, «теней», «голосов» требует знаний некоторых обстоятельств жизни поэта, ее близких и дальних современников.

305 *«Чтоб шею завернуть, я не имею шарфа...»* — строка стихотворения О. Мандельштама «Мы напряженного молчанья не выносим...», в первой публикации читалась: «Чтоб... горло повязать, я не имею шарфа!..» (Гиперборей. Пг. 1913; также в кн.: «Камень», 1923). 2 января 1937 г. Мандельштам заменил строку: «И горло греет шелк щекочущего шарфа».

...чернобурые манти... — Уборщица Фрося от «манти» образует множественное число «манти».

Лиджи — собака А.И. и С.С. Гитовичей, соседей Ахматовой по даче в Комарово. Ахматова делает дневниковую запись: «Умерла красавица Лиджи». Сохранилась фотография Ахматовой с Лиджи («Воспоминания». С. 509).

<3>

306 *Откроем собрание в новогодний торжественный день...* — строка из первой главы первой части «Поэмы без героя», указывающая на связь приплывшей в бутылке рукописи с Интермедией из поэмы.

<4>

Интермедия — представляет собой вариацию одной из сцен либретто по мотивам «Поэмы без героя».

<5>

Можно предположить, что текст «Примечания» в известной мере, как и в дальнейшем некоторые сцены «Пролога», написаны под впечатлением романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Замысел пьесы возник в Ташкенте, где Ахматова дружила с вдовой писателя Еленой Сергеевной Булгаковой.

**308 Пойдем-ка в кабачок // Принискать госпо-
дина получше.** — Слова Лепорелло из второго действия оперы Моцарта «Дон Жуан» (1787, текст Л. Да Понте), следующего за сценой, когда Дон Жуан проваливается в преисподнюю.

**309 Арлекин — некто, никогда не открывший
своего лица и называвшийся одной буквой...** — В Арлекине, приезжавшем «в черной карете с такого же цвета пуделем» и прихрамывающем на одну ногу, угадывается не только «убийца-Арлекин» из первой части «Поэмы без героя», но и Мефистофель или булгаковский Воланд.

Голос с грузинским акцентом. — Подразумевается И.В. Сталин. В кругах, близких к вождю, рассказывали о его гневе по поводу посещения И. Берлином Фонтанного Дома и будто бы произнесенных им словах: «Значит, теперь наша монахиня принимает английских шпионов».

**...апокалиптическая судьба постигла автора колдов-
ской музыки к «Интермедии».** — Имеется в виду А.С. Лурье, о композиторском таланте которого Ахматова была исключительно высокого мнения. Из письма А. Лурье Ахматова узнала, что он не достиг успеха и не стал знаменитым в Париже и Америке. Лурье в письме Ахматовой цитировал в применении к себе фразу из «Решки»: «А моей двусмысленной славе, двадцать лет лежавшей в канаве...»

310 *Поручик Киж* — подпоручик Киж, герой одноименного рассказа Ю.Н. Тынянова (1928), экранизированного в 1934 г. киностудией «Ленфильм» (музыка к кинофильму написана С.С. Прокофьевым).

«Тоже Кристофер Марло». — Ироническая отсылка к многовековому спору об авторстве пьес Шекспира. Одним из основных претендентов на авторство рядом ученых выдвигается Марло Кристофер (1564—1593) — поэт, актер и драматург, предшественник Шекспира.

311 *Лестница, кажется, из известного фильма «Рим в 11 часов»*. — Имеется в виду фильм итальянского кинорежиссера Дж. Де Сантиса «Рим, 11 часов» (1952; в советском кинопрокате — 1954), центральным эпизодом которого явился обвал лестницы, где с раннего утра толпились женщины, претендующие на объявленное вакантное место машинистки. Возможно, деревянная лестница из итальянского фильма напоминала лестницу, ведущую в Ташкенте на «балахану» — верхний этаж дома, где жила Ахматова. См. название первой части «Энума элиш» — «На лестнице».

Она плавает не хуже щуки... — Автореминисценция «Я плавала, как щука». См. автобиографическую прозу о детстве и юности, проведенных в Крыму: «... меня называли «дикая девочка» и считали чем-то средним между русалкой и щукой за необычайное умение нырять и плавать» (РТ 108).

312 *...потребность получить от нее некоторые сведения...* — По-видимому, прав М.М. Кралин, усмотревший в этих и последующих фразах вынужденную беседу Ахматовой с английскими студентами в 1954 г. На вопрос одного из них о том, как она относится к постановлению

1946 г., Ахматова со свойственным ей величием ответила: «Оба документа — и речь товарища Жданова, и постановление Центрального Комитета партии — я считаю совершенно правильными» (Ч у к о в с к а я, 2. С. 94). Сын Ахматовой Л.Н. Гумилев до 1956 г. находился в ссылке, чем можно объяснить и стихи «Слава миру» и соответствующий ответ студентам из Оксфорда.

312 *Васинович подал «особое мнение»...* — В окружении Ахматовой фамилией Васинович именовался заместитель директора Арктического научно-исследовательского института, которому был передан Фонтанный Дом. Администрация института в судебном порядке требовала выселения Пуниных и Ахматовой. В связи с этим писатель-сатирик В.Е. Ардов, в доме которого в Москве (на Ордынке) жила Ахматова, прислал ей шутивную телеграмму (РГАЛИ):

МОСКВА БОЛЬШАЯ ОРДЫНКА 17 КВ 13
АРДОВУ ДЛЯ АХМАТОВОЙ

СКУЧАЮ НЕКОГО ВЫСЕЛЯТЬ УМОЛЯЮ ВЕРНУТЬСЯ
ОХОТНО ЗАТЕЮ НОВОЕ ДЕЛО ТЕЛЕГРАФИРУЙТЕ КОГДА
ЕДЕТЕ ЛЕНИНГРАД ВАСИНОВИЧ

В марте 1952 г. Ахматова с Пуниными — Ириной Николаевной, ее мужем и дочерью переехали на улицу Красной Конницы, дом 4 (бывшая Кавалергардская).

Трещотка прокаженного // В моей руке поет. — Строка из стихотворения Ахматовой, датированного 1960 г. По свидетельству Э. Бабаева, Харджиев сказал Ахматовой, что она должна написать такое стихотворение, чтобы любители интимной лирики шарахнулись: поэзия — трещотка прокаженного! На следующий день Ахматова, очень веселая, прочла ему новое стихотворение:

Не лирою влюбленного
Иду прельщать, народ —
Треплетка прокаженного
В моей руке поет.

313 ...(*самый известный, в ярко-синем платье, работы художника А.*). — Речь идет о портрете Н. Альтмана (1914), который долгое время хранился в запасниках Русского музея (СПб.), в «карцере», как не раз говорила А. Ахматова.

<7>

Фрагмент записан Ахматовой в 1965 г., когда она уже отказалась от первоначального замысла «шутовской» пьесы и работала над новой редакцией «Пролога». Как можно предположить, она хотела видеть завершенным и свой опыт иронической прозы, существующий уже независимо от трагедии «Энума элиш».

<8>

334 *Из ташкентского дневника.* — Ахматова отсылает к истокам замысла трагедии — Ташкенту 1942 г.

...цвет неба над Римом, то ли стук вагона в Альпах. — Имеется в виду поездка в Таормино через Рим в первой половине декабря 1964 г. по железной дороге.

Снятся ли запахи? — Ахматова вновь возвращается к фрагменту из биографической прозы, который несколько раз возникает в различных контекстах (см. т. 4).

Отдаленные звуки Чаконь. — См. коммент. к третьей редакции «Поэмы без героя».

316 Алмазная дарани: «джале, джула, джуньда, сваха брум»... — магическое заклинание, произносимое в исключительных случаях. В БО 2 приводится стихотворный набросок, датированный 24 мая 1961 г.:

Как будто я всё ведала заранее,
Как будто я алмазную дарани
В то утро очень много раз прочла.

<10>

После названия помета: «Надо».

В рукописях, относящихся к восстанавливаемой пьесе, сохранился двухчастный план: «I. Театральная уборная... II. Пещера...»

<11>

Черновой автограф с пометой Ахматовой: «Пасха, 1943, Ташкент» — возможно, представляет собой восстановленный или сохранившийся фрагмент ташкентской драмы.

<12>

317 Мне ведомы начала и концы... — Мотивы ведовства и двойничества получили развитие в одной из «Северных элегий», цитируемой в драме: «И никакого розового детства...»). См. фрагмент <19>.

318 Я — ты ночная... — Ср. в трагедии Н. Гумилева «Гондла» (действие первое, сцена третья):

Вспоминаешь ты Леру дневную,
Что от солнца бывает пьяна,
А печальную Лаик ночную
Знает только седая луна.

(Гумилев, 2. С. 58).

318 *...но Фрейд тут ни при чем.* — Ахматова не разделяла увлечения теорией Фрейда, популярной в русском обществе в 20-е — 30-е годы.

Наденешь паранджу и пойдешь в сквер продавать фиалки... — реалии ташкентской жизни. Из воспомина-ний Э.Г. Бабаева: «...продавщица фиалок в сквере перед университетом. Фиалки лежали в плетеной корзине (из тонких ивовых прутьев). Паранджу она закидывала за голову на спину. Лицом была похожа на Кумскую сивиллу» (из письма Э.Г. Бабаева к М.М.Кралину. БО, 2. С. 392).

Орел — хранитель и летописец героини пьесы Сомнамбулы. Символ Орла встречается в автобиографической прозе Ахматовой и ассоциируется с поэзией Н. Гумилева (см. его драму «Игра»). Орел и Ворон — символы, входящие к древнейшим культурам, в частности к шумерской. В мифе о Гильгамеше Орел переселяется в горы после разорения его гнезда. У Иоанна Богослова в «Откровении» — одно из четырех апокалиптических существ «подобно орлу летящему».

<13>

319 *Неизвестный становится на одно колено...* — Реалии ташкентских встреч: «Некто Ч<апский> в Ташкенте церемонно становится на одно колено, целует руки и говорит: «Вы последний поэт Европы» (РТ 110).

Супруг твой далеко, но существом нетленным // Ты с ним в часы немые сна... — Первая часть заключительной строфы стихотворения Ш. Бодлера «Мученица» из книги «Цветы зла» (1857). Юные Гумилев и Ахматова пережили пору увлечения «проклятыми поэтами» и особенно Бодлером. Мотивы из «Мученицы», убитой возлюблен-

ным и сопровождающей его в блужданиях между светом и тьмой, получили развитие во второй части пьесы, в ее последнем, как предполагала Ахматова, варианте.

Две заключительные строчки «Мученицы» Ахматова предпослала эпиграфом к циклу «Cinque»: «Как ты ему верна, // Тебе он будет верен // И не изменит до конца».

319 *А теперь гуляй, мой лебедь, // И три года жди меня...* — Зимой — 1959 г. Ахматова делает дневниковую запись (РТ 99), повторенную через несколько лет, в годы работы над «Прологом»: «Н<иколай> С<тепано-вич> прислал мне в Севастополь Бодлера («Цветы зла» с такой надписью: «Лебедю из лебедей — путь к его озеру» (1907?). Гумилев написал мне на своей фотографии четверостишие из «Жалобы Икара» Бодлера:

Mais brûlé par l'amour du beau
Je n'aurai pas l'honneur sublime
De donner mon nom à l'abîme
Qui me servira de tombeau

(Севастополь, 1907 г.)^{*}.

Через три года, в 1910 г. она вышла замуж за Н. Гумилева.

<15>

320 *...неутолимой жаждой // И я больна — но это скроем мы.* — Мотив жажды пронизывает «Энума элиш. Пролог, или Сон во сне», восходя к поэме «Сказа-

^{*} В мечту влюбленный я сгорю,
Повергнут в бездну
Взмахом крылий,
Но имя славного могиле,
Как ты, Икар, не подарю.

(Пер. с фр. Эллина).

ние о старом мореходе» английского романтика С.Т. Кольриджа (1772—1834), переведенного Н. Гумилевым. В поэме Кольриджа неутолимая жажда мучает моряков, убивших альбатроса и преследуемых за это духами, хранителями мест, где было совершено преступление.

320 *И эта нежность не была такой.* — Реминисценция из стихотворения Ахматовой (1913): «Настоящую нежность не спутаешь // Ни с чем, и она тиха...».

321 *Федра* — супруга афинского царя Тезея, воспылав преступной страстью к своему пасынку, красавцу и охотнику Ипполиту, покончила жизнь самоубийством, обвинив его (в предсмертной записке) в домогательстве. Разгневанный Тезей призвал на Ипполита гнев богов, и юноша был растоптан конями.

К образу Федры обращались Еврипид, Сенека, Расин, Ф. Шиллер, А. Суинберн, д'Аннунцио, в русской поэзии — М. Цветаева. Мандельштам находил внешнее сходство Ахматовой с Федрой («Вполоборота, о печаль...»). С Федрой и Ипполитом в «Прологе» связан мотив «кровосмесительного брака».

322 *И «больше не читавшая» Франческа...* — В «Божественной комедии» Данте («Ад», V) Франческа и Паоло поцеловались, читая роман о Ланчелоте из серии «Король Артур, или рыцари Круглого стола»:

...Чуть мы прочли о том, как он лобзаньем
Прильнул к улыбке дорогого рта,
Тот, с кем навек я скована терзаньем,
Поцеловал, дрожа, мои уста,
И книга стала нашим Галеотом!
Никто из нас не дочитал листа.

(Пер. М. Лозинского).

<18>

323 Телегр<амма> из Москвы — «Пролог, или Сон во сне» — разрешен. — Имеется в виду система цензуры, согласно которой каждое печатное произведение или пьеса, ставящаяся на сцене театра, должны были получать разрешение московских властей.

Девушка с веслом. — см. коммент. к фрагменту <50>.

324 Небось скрипач? — Здесь образ скрипача и голос скрипки как воплощение судьбы художника, трагической судьбы погибшего и вновь воскресшего в одном из Голосов возлюбленного.

Имя твое мне сейчас произнестъ — Смерти подобно. — Здесь очевидная отсылка к «Энума элиш». — «По шумерским представлениям, то, что «не имеет имени», не существует. «Назвать по имени», «дать имя» — значит вызвать к жизни» (см. Оппенгейм А. Древняя Месопотамия: Портрет погибшей цивилизации. Пер. с англ. М., 1990. С. 126). Намек на то, что героиня пьесы обращается к мертвому. Одновременно речь идет о силе и свойстве поэтического слова.

<19>

325 И никакого розового детства... — Вариант второй «Северной элегии (Десятые годы)», первый вариант датирован Ахматовой 4 июля 1955 г. Москва.

<20>

327 Так-то вы, женщины, и попадаетесь... — Слова Орла отсылают к памяtnому случаю в жизни Ахма-

товой: «...Когда Гумилев был в Африке, она почти безвыходно сидела дома и лишь однажды заночевала у подруги. В эту ночь он вернулся. Она, приехав наутро и увидев его, заговорила, застигнутая врасплох, что надо же такому случиться, первый раз за несколько месяцев спала не дома — и именно сегодня. Кажется, при этом присутствовал ее отец, и не то он, не то муж обронил, когда она замолчала: «Вот так все вы, бабы, и попадаетесь!» (Н а й м а н А. С. 205).

327 Последняя Беда. — Годы работы над восставлением сожженной пьесы и созданием «Пролога» сопровождались переводами из Рабиндраната Тагора. К осени 1963 г. было переведено стихотворение «Всеуничтожение», где центральным явился образ Последней Беды — всемирной катастрофы, способной превратить планету в состояние воды и неба, т.е. возвращает к картине, развернутой в первой глиняной табличке вавилонской культовой поэмы «Энума элиш».

<21>

328 Фрося и Стеша — имена отражают одновременные обращения к тексту. Возможно, были и другие, не выявленные фрагменты, где прислуживающая актрисе девушка называлась Стешей.

<22>

Вариант этого фрагмента в РТ 103 с пометой: «Из пьесы «Пролог» 1942. Ташкент. 1963. Комарово».

329 Сначала ты узнаешь не меня, а одну маленькую книжку... — Образ книги как воплощения творчества поэта-пророка и олицетворения силы божественного слова: «И я пошел к Ангелу и сказал ему: дай мне книж-

ку. Он сказал мне: возьми и съешь ее; она будет горька во чреве твоём, но в устах твоих будет сладка, как мед. И взял я книжку из руки Ангела и съел ее; и она в устах моих была сладка, как мед; когда же съел ее, то горько стало во чреве моем» (Откровение, 10. 8—11).

< 24 >

332 *Я уже сейчас помню, как будет пахнуть трагическая осень, по которой я приду к тебе...* — Воспоминания о первой встрече с И. Берлином, состоявшейся поздней осенью 1945 г., в тексте пьесы связаны с заключительной строфой десятого стихотворения из цикла «Шиповник цветет»:

И ты пришел ко мне, как бы звездой ведом,
По осени трагической ступая,
В тот навсегда опустошенный дом,
Откуда унеслась стихов казенных стая.

< 25 >

В черновом автографе (РНБ) — рукой Ахматовой: «НУЖНО». В левом верхнем углу, очевидно, после очередного просмотра, ее же рукой — «НАДО». По-видимому, первая часть фрагмента была «восстановлена» или записана значительно ранее.

333 *...наши пять встреч.* — И. Берлин возражал против однозначного восприятия этих строк и всего «Пролога», ставшего известным ему в реконструкции М.М. Кралина, как адресованных к нему. Ко времени написания отрывка они виделись два раза. Здесь, возможно, «пять» — как значимое число в нумерологии Ахматовой, восходящее к «Пятикнижию».

333 ...буду ждать тебя ровно десять лет. — Промежуток времени между отъездом в 1946 г. из СССР И. Берлина и его новым приездом в 1956 г.

Ариадна — Дидона — Жанна... — героини, которым многократно уподобляла себя Ахматова: сильные, любящие и покинутые женщины.

Ариадна — в греческой мифологии дочь царя острова Крит Миноса. Полюбив Тезея, помогла ему убить Минотавра (дала ему «нить Ариадны»). Бежала с Тезеем на остров Накос, затем была покинута Тезеем во время сна.

Дидона — в античной мифологии правительница Карфагена, возлюбленная Энея, который покинул ее по воле богов; Дидона в отчаянии, взойдя на костер, пронзила себя кинжалом.

Жанна — Жанна Д'Арк (ок. 1412—1431), «Орлеанская дева», народная героиня Франции. Попала в плен к бургунцам, предавшим ее. Покинутая возлюбленным и обвиненная в колдовстве, была сожжена на костре. См.: Ц и в ь я н Т. В. Античные героини — зеркала Ахматовой // Russian Literature. 1974. № 7/8.

<26>

334 Других целует в лоб... — Ср. стихотворение, датированное 1949 г.:

Я всем прощение дарую
И в Воскресение Христа
Меня предавших в лоб целую,
А не предавшего — в уста.

<28>

Черновой автограф (РНБ), отсылающий к времени написания «ташкентской» редакции, направленная машино-

писная копия фрагмента; в этой сцене определялся герой-соперник «Тени» — «Голос». Монолог «Голоса» много раз переписывался, дробился на части, местоположение которых менялось, преобразовывался в диалог. Текст диалога с небольшими разночтениями переписан «набело» в РТ 111, 112, 113.

<35>

341 Я подарю тебе на память свою тень... — В конверте с фрагментами «Пролога» вложен текст одного из стихотворений, помеченного 6 января 1946 г., т.е. датой второй встречи и разлуки с И. Берлином.

<36>

342 Я боюсь огня... — Ахматова не раз приводит эти слова, якобы реально сказанные Жанной, взявшей обратно некоторые из своих показаний на судилище, после того как ее подвели к окну и показали сложенный костер.

Образ Жанны д'Арк присутствует в «Прологе» как одна из ипостасей героини пьесы — Сомнамбулы. Мотивы тюрьмы, плахи, костра связаны в пьесе и с ее образом. Все упомянутые в «Прологе» исторические, мифологические и литературные героини в той или иной (иногда «не своей») ситуации приближены к ахматовской лирической героине, порой и вопреки их изначальному бытийному контексту.

343 Осквернили пречистое Слово // Растоптали священный Глагол... — Из стихотворения «Все ушли, и никто не вернулся...» (1930-е годы).

<37>

Мне голос был... — вариант стихотворения «Когда в тоске самоубийства...» (1917). По-видимому, вводят

в пьесе как один из «Голосов» Б.В. Анрепа, по его словам покинувшего Петербург «с первым же поездом», уехавшим из России после «революции Керенского». Интонационно монолог «Голоса» восходит к увещаниям лермонтовского «Демона», обращенным к соблазняемой им Тамаре.

<39>

345 *Будь добрым, будь нежным.* — Эта фраза не раз встречается в рабочих тетрадях Ахматовой, в частности в материалах о Модильяни, чем Ахматова снова подчеркивает «многоголосие» «Пролога», возражая против точной идентификации образов и прототипов; контекст фрагмента дает основания видеть или «слышать» в главном «Голосе» и Н. Гумилева.

<41>

347 *То меня держал ты в черной яме, // То я голову твою несла.* — Возможно, здесь «перевернутая» ситуация. В яме, или в темнице, держали Иоканаана (Иоанна Крестителя).

Повторяющаяся в поэзии Ахматовой картина пляски Саломеи, несущей на блюде голову Иоанна Крестителя, восходит не столько к древнехристианскому апокрифу, сколько к известной пьесе О. Уайльда «Саломея» (1893).

К Иоканаану вспылала любовью падчерица Ирода Саломея. Не добившись взаимности, она все время думает о нем, томящемся под стражей. Ей суждено поцеловать уста уже отрубленной по ее требованию головы, которую она несет на блюде.

Возможна также ассоциативная связь с поэмой Г. Чулкова «Мария Гамильтон». Царь Петр I берет отрубленную по его приказу голову возлюбленной и целует ее

в мертвые уста. Возможна и еще одна, более отдаленная, ассоциация. Мифологический герой Орфей, зачаровывающий пением и музыкой не только людей, но и природные силы, за пренебрежение к Дионису, сопернику Аполлона, растерзан на части вакханками, а голова его приплыла по реке Герп к острову Лесбос, где была принята Аполлоном, куски же тела собраны музами.

348 *Каменное слово* — см. «Реквием»: «И упало каменное слово // На мою еще живую грудь...».

<43>

351 *Маргарита, Саломея, Берта Бовари.* — Маргарита из «Фауста» Гёте и Саломея О. Уайльда — литературные героини, к трактовке образов которых обращались Гумилев и Ахматова. *Берта Бовари* — Ахматова преднамеренно вводит в заблуждение читателя, соединяя два этих имени (вернее, имя и фамилию) и не разделяя их запятой, что не было замечено комментаторами. М. Кралин, предположив опisku или искажение в машинописном тексте, отсылает к Эмме Бовари, М. Толмачев пишет: «Имя героини романа Г. Флобера «Г-жа Бовари (Madam Bovary) — Эмма, Бертой зовут ее малолетнюю дочь» (Вестник русского христианского движения. 1994. № 170. С. 176).

Возможно, здесь Ахматова нарочито дает возможность тройственного толкования образа, вводя Берту из драматической сцены Н. Гумилева «Игра» (1913): *Берта* — девушка из игорного дома, пытается спасти молодого графа, претендента на престол Майорки:

Бежим скорей, бежим со мною
Туда, где, голову подняв,
Орел кричит привет герою.

(Г у м и л е в, 2. С. 9).

Граф ставит на кон трон Майорки и, проиграв, стреляется: «А, вот он в огnezарном свете! // Он все нашел, о чем скорбел».

350 *Когда ты со своей знаменитой современницей колдовала...* — Ахматова отсылает к сцене гадания в первой части «Поэмы без героя».

<46>

353 *...твой стон... напоминает мне тебя в тюрьме, и на плахе, и на костре.* — По-видимому, имеется в виду судьба героини поэмы Г. Чулкова «Мария Гамильтон», по преданию, возлюбленной Петра I, невинной жертвы, казненной им по подозрению в шпионаже. Оформитель книги В. Белкин придал героине портретное сходство с Ахматовой.

<47>

Священный дуб — в Библии дуб имеет значение священного дерева (см. в «Поэме без героя» — «Ты ровесник Мамврийского дуба»).

<50>

355 *Колизей* — памятник древнеримской культуры (75—80 н.э.). Каменные ступени, ведущие к арене, где происходили гладиаторские бои, сводчатые каменные галереи предстают в пьесе Ахматовой в пародийном свете. Статуи, украшавшие трибуны Колизея, заменены гипсовой скульптурой «Девушки с веслом» (скульптор Р.Р. Иодко, 1936) — обязательным атрибутом парков культуры и отдыха, детских площадок и т.д. в городах и городках Советского Союза.

<53>

357 *Снится улыбающейся Еве...* — отсылка к стихотворениям Н. Гумилева «Сон Адама» и «Адам».

<56>

Черновой автограф одной из первых частей, возможно, приближенных к содержанию «ташкентской» редакции.

<57>

Черновой автограф, помета «2-й вариант», возможно, указывает на существование не известного нам 1-го варианта.

361 *Пусть была из волшебного дерева // Скрипка, что мне играла в Аду.* — Ср. в стихотворении Н. Гумилева «Волшебная скрипка» (1908):

Милый мальчик, ты так весел, так светла твоя улыбка,
Не проси об этом счастье, отравляющем миры,
Ты не знаешь, ты не знаешь, что такое эта скрипка,
Что такое темный ужас начинателя игры!

Тот, кто взял ее однажды в повелительные руки,
У того исчез навеки безмятежный свет очей,
Духи ада любят слушать эти царственные звуки,
Бродят бешеные волки по дороге скрипачей...

(Г у м и л е в, 1. С. 82).

<58>

362 *Самый толстый* — имеется в виду А.А. Жданов (1896—1948), главный идеолог коммунистической партии, член Политбюро ЦК; входил в ближайшее окружение Сталина, один из организаторов массовых репрессий 1930—1940 гг.

<60>

364 *Афганец* — так в Узбекистане называют горячий ветер, налетающий со стороны Афганистана.

365 При мне хвалила Джойса... — Джойс Джеймс (1882 — 1941) — один из мэтров модернизма. Главы из его романа «Улисс» на русском языке были опубликованы в журн. «Интернациональная литература» (1935. № 1—4, 9—12). Ранее отрывки печатались в «Новинках Запада» (М.; Л. 1925. № 1). Роман читался и перечитывался Ахматовой в подлиннике, был одним из ее любимых произведений. В те годы советским литературоведением Джойс классифицировался как реакционный писатель, оказавший вредное воздействие на развитие литературы: «Влияние творчества Джойса на буржуазную литературу разных стран способствовало углублению в ней декадентских тенденций и привело многих писателей в тупик алогизма». (Краткая литературная энциклопедия. Т. 2. 1964. С. 655).

Сцена судилища, по-видимому, наиболее приближена к первоначальному «ташкентскому» тексту.

Торговала на Алайском рынке паспортами... — Алайский рынок — рынок-«толкучка» в Ташкенте.

Переплыла реку Пяндж... — пограничная река, разделявшая Таджикистан с Афганистаном.

366 Она это Зайченко и Ахметова сманила. — Постановление 1946 г. широко обсуждалось на собраниях не только деятелей литературы и искусства, но и в школах, на фабриках и заводах. Историю про Зайченко и Ахметова рассказал Ахматовой Евгений Рейн: «А вот случай совсем уж юмористический. Кстати, я его изложил по просьбе Анны Андреевны письменно, и она на моих глазах вложила эти листки в одну из своих книг ...»

Быть может, эта запись и теперь находится в архиве Ахматовой».

На Кавказе к молодым поэтам подошел бродяга и, представаясь бывшим заключенным, попросил денег:

«Я сидел по делу Зайченко и Ахмедова», — и он многозначительно подмигнул. И вдруг я понял, что Зайченко и Ахмедов — это перевернутые им Зощенко и Ахматова. <...> Дело, молодые люди, государственное. Я по нему подписку давал, об нем когда-нибудь весь мир услышит, только для вас сообщаю: Зайченко ни в чем не виноват, его затянул Ахмедов... Мы уже все понимали, что нам пересказывается некая фольклорная байка по поводу ждановского постановления. Мы рассмеялись, и он получил свой гонорар.

Анне Андреевне почему-то эта история очень понравилась. Может быть, она считала ее каким-то бредовым отражением истины...» (Р е й н Е. Сотое зеркало (Запоздалые воспоминания) // Свою меж вас еще оставив тень... - М.: Наследие, 1992. С. 110 — 111 (Ахматовские чтения. Вып. 3).

СОДЕРЖАНИЕ

ПОЭМЫ

У самого моря	7	474
Из прапоэмы	17	478
Царскосельская поэма «Русский Трианон»	18	479
Реквием	21	487
Путем вся земля	31	494
Поэма о начале века	37	502
1913 год, или Поэма без героя и Решка <Первая редакция>	39	506
Поэма без героя (факсимильное воспроизведение)	57	566
1913 год, или Поэма без героя. Триптих <Вторая редакция>	89	566
Поэма без героя. Триптих <Третья редакция>	123	599
Поэма без героя. Триптих <Четвертая редакция>	163	620
Строфы, не вошедшие в «Поэму без героя»	205	646
«Пусть глаза его как озера...»	205	646
«Не кружился в Европах бальных...»	205	647
«И с ухватками византийца...»	205	648
«Ты приедешь в черной карете...»	206	648
«Верьте мне вы или не верьте...»	206	648
«...театр Мариинский...»	206	648
«И тогда, как страшное действо...»	206	648
«Словно память «Народной Воли...»	207	648
«За заставой воеет шарманка...»	207	648

«Вкруг него — дорогие тени...»	207	649
«Институтка, кузина, Джульетта!..»	207	649
«Что бормочешь ты, полночь наша?..»	208	649
«Там я рада или не рада...»	208	650
«А за тонкой стенкой, откуда...»	208	650
«Я иду навстречу виденью...»	209	650
«Вот беда в чем, о дорогая...»	209	650
«И уже, заглушая друг друга...»	209	651
«В черноватом Париж тумане...»	210	651
«Но он мне своей египтянке»	210	651
«И тогда мой гость зазеркальный...»	210	651
«Все готово для встречи друга...»	210	651

ПРОЗА О ПОЭМЕ

Pro domo mea	213	652
--------------------	-----	-----

ТЕАТР

<Из балета «Тринадцатый год»>	279	711
<О летчиках, или Слепая мать>	294	732
Энума элиш. Пролог, или Сон во сне	304	734

Приложение. Артур Лурье. Заклинания.

Музыка к «Поэме без героя» Анны Ахматовой (отрывки)	369	—
--	-----	---

Св. Коваленко. Свершившееся и недоплощенное.

Поэмы и театр Анны Ахматовой	377	—
Комментарии	463	—
Сокращения и условные обозначения, принятые в разделе «Комментарии»	469	—

Ахматова А.
А95 Собрание сочинений: В 6 т. Т. 3. Поэмы. Pro
domo mea. Театр / Сост., подгот. текста, коммент.
и статья С.А. Коваленко. — М.: Эллис Лак, 1998.
— 768 с.

ISBN 5-88889-031-6 (т. 3)

В третий том вошли поэмы, проза о поэме и драматические произведения Анны Ахматовой. «Поэма без героя» представлена четырьмя редакциями, отражающими работу автора над ней с 1940 по 1965 гг.

УДК 882А1-14

ББК84Ря44



Ахматова Анна Андреевна

Собрание сочинений в шести томах

Том третий

Редактор Т. А. Горькова

Художественный редактор В. Н. Сергутин

Технический редактор Л. В. Жигульская

Корректор В.М. Фрадкина

Набор и верстка В.В. Смирнов



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

Сдано в набор 15.06.98. Подписано в печать 15.09.98.
Формат 84x108¹/₃₂. Бумага офсетная. Гарнитура «Академическая».
Усл. печ. л. 40,32. Уч.-изд. л. 36, 21. Тираж 15 000 экз.
Заказ 406.

ЛР № 071446 от 02.06.97

Издательство «Эллис Лак»
123242, Москва, Красная Пресня, д. 6/2, к. 16
Тел. 254-7472. Факс: 254-2611

ISBN 5-88889-031-6



9 785888 890318

АООТ «Тверской полиграфический комбинат»
170024, г. Тверь, пр-т Ленина, 5.



