

*Инна Лиснянская*

**МУЗЫКА «ПОЭМЫ БЕЗ ГЕРОЯ»  
АННЫ АХМАТОВОЙ**



*Массовая историко-литературная библиотека*





*Инна Лиснянская*

---

**МУЗЫКА «ПОЭМЫ БЕЗ ГЕРОЯ»  
АННЫ АХМАТОВОЙ**



*Москва*  
*«Художественная литература»*

*1991*

ББК 83.3Р7  
Л 63

Оформление художника  
*А. И. Ременника*

Л 4603020101-321 КБ-31-30-1991  
028(01)-91

© Лиснянская И. Л. 1991 г.  
© Ременник А. И. Оформление.  
1991 г.

ISBN 5-280-02359-0

## Часть первая

---

### ТАИНА РОЖДАЕТ ТАИНУ

(Вступление)

Останься пеной, Афродита,  
И, слово, в музыку вернись.

*Мандельштам*

Самое таинственное на общий взгляд, а потому тайновдохновенное на мой взгляд произведение Ахматовой — «Поэма без героя». Над этим триптихом бились и еще долго будут биться литературоведы, каждый по-своему толкуя ту или иную строфу или строку. А разве стихи из Ветхого и Нового Заветов толкуются богословами однозначно? Не богословы ли своими порой разноречивыми толкованиями дают нам понять, что Слово есть незримая Душа?

А что тогда Музыка? Не вообще музыка, а музыка слова. Не знаю, но когда шепчу про себя стихи наимызыкальнейшего Мандельштама: «Останься пеной, Афродита, и, слово, в музыку вернись», — то вслед за прельстительной пеной язычества вижу Облако, из которого Господь говорил с Моисеем и до сих пор говорит со своими детьми-пророками-поэтами в минуты мира роковые. А путь поэта, выражающего роковую минуту, т. е. свою эпоху, — всегда Исход из рабства в свободу обетованную и одновременно жертвенно-мученическая дорога на Голгофу, даже в тех редких случаях, когда поэта не распинают. Так по крайней мере думается мне, в данном случае всего только набожной читательнице поэзии.

«...Останься пеной, Афродита, и, слово, в музыку вернись» — две строки из стихотворения «Silentium». О, безусловно, неспроста Мандельштам взял название для этого стихотворения у Тютчева, сказавшего в своем «Silentium»: «Молчи, скрывайся и тай и чувства и мечты свои». Похоже, что Мандельштам заклинал Слово вернуться в музыку так, как только можно за-

клинать душу вернуться в оболочку (что почти невероятно), затаиться в музыке, облечь в нее и чувства и мечты свои. Видно, хотел Мандельштам, чтобы слово поэзии изрекалось из облака-музыки, сквозь музыку, тогда и мысль изреченная, оставаясь и предметной, не так оголена, не так одномерна, чтобы быть ложью.

И великая Ахматова, как бы по завету Мандельштама, сделала почти невероятное — вернула слово в музыку. Да еще в какую! Поместила свое слово в магическую по музыке строфу, «неизвестную Золотому веку русской поэзии да и началу Серебряного», как думал К. И. Чуковский<sup>1</sup>. А разве то, что возвращено в музыку, может быть не многослойным по мысли, не загадочным по содержанию? В одном из своих стихотворений Ахматова к облаку применила эпитет «сквозное». Но даже и в «сквозном» облаке не так-то легко увидеть лицо слова, и не музыка ли в свою очередь внушила творительнице неслыханного дотоле триптиха «ритм Времени», где прошлое, настоящее и будущее — сами по себе — Триптих, подарила музыкальную шкатулку с тройным дном («музыкальный ящик гремел»), позволила или, вернее, вынудила сдваивать, а чаще страивать прототипы. Думаю, что это именно так. Но прежде, чем вернуть Слово в музыку-оболочку, надо найти ее, и только тогда музыка становится «Хаммураби, ликургом, солоном» и диктует поэту свое: свои реалии, видения, вызывая тени и набрасывая на них маски, соединяет мертвых с живыми, навязывает тайнопись и свой генезис, особенно в том случае, когда поэт, повинувшись тютчевской заповеди «Молчи, скрывайся и тай...», не желает указать нам на источник новой музыки.

А поэма как жанр непременно требует нового мелоса, и Ахматова это понимала, как очень немногие из поэтов, и часто в разное время говорила об этом. Например, в ноябре 1965 года в беседе с критиком Д. Хренковым: «...в представлении многих поэма как жанр очень канонизирована. А с поэмой происходят вещи поразительные. Вспомним первую русскую поэму «Евгений Онегин». Пусть нас не смущает, что автор назвал ее романом. Пушкин нашел для нее особую 14-строчную строфу, особую интонацию. Казалось

---

<sup>1</sup> Журн. «Москва», 1964, № 5.

бы, и строфа и интонация, так счастливо найденные, должны были укорениться в русской поэзии. А вышел «Евгений Онегин» и вслед за собой опустил шлагбаум. Кто ни пытался воспользоваться пушкинской разработкой, терпел неудачу. Даже Лермонтов, не говоря уж о Баратынском. Даже позднее Блок — в «Возмездии». И только Некрасов понял, что нужно искать новые пути. Тогда появился «Мороз, Красный нос». Понял это и Блок, услышав на улицах революционного Петрограда новые ритмы, новые слова. Мы сразу увидели это в его поэме «Двенадцать»... я убеждена, что хорошую поэму нельзя написать, следуя закону жанра. Скорее, вопреки ему».

Мне близка эта мысль Ахматовой, но мне нелегко согласиться с тем, что «Евгений Онегин» — первая русская поэма. А что же тогда «Фелица» Державина?

«...Останься пеной, Афродита, и, слово, в музыку вернись...» — возвратил слово в музыку и дивный поэт наш Михаил Кузмин (еще до Ахматовой), и, что примечательно, с помощью почти той же уникальной по своему мелодическому очертанию строфы. Я имею в виду Второй удар из цикла стихов «Форель разбивает лед». И не потому ли самым необъяснимо-тайновдохновенным мнится мне именно Второй удар:

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

Полость треплется, диво-птица;  
Визг полозьев — «гайда, Марица!».  
Стоп... бежит с фонарем гайдук...  
Вот какое твое домовье:  
Свет мадснны у изголовья  
И подкова хранит порог,

Галереи, сугроб на крыше,  
За шпалерой скребутся мыши,  
Чепраки, кружева, ковры!  
Тяжело от парадных спален!  
А в камин целый лес навален,  
Словно ладан шипит смола...

Отчего ж твои губы желты?  
Сам не знаешь, на что пошел ты?  
Тут о шутках, дружок, забудь!  
Не богемских лесов вампиром —  
Смертным братом пред целым миром,  
Ты назвался, так будь же брат!



А законы у нас в остроге,  
Ах, привольны они и строги:  
Кровь за кровь, за любовь любовь.  
Мы берем и даем по чести,  
Нам не надо кровавой мести:  
От зорока развяжет Бог,

Сам себя осуждает Каин...  
Побледнел молодой хозяин,  
Резанул по ладони вкось...  
Тихо капает кровь в стаканы:  
Знак обмена и знак охраны...  
На конюшню ведут коней...

И в самом деле: внутри музыки стихотворения многие реалии несложно понять, действие происходит в одной из южных славянских стран, в строке: «Визг полозьев — «гайда, Марица!» узнаешь нечто сербское, точно так же локальны и гайдуки, вспоминаешь Клару Газуль — Мериме, Песни западных славян — Пушкина. И то, что в последней строфе: «Тихо капает кровь в стаканы», и что это — «Знак обмена и знак охраны», и что сама строфа начинается: «Сам себя осуждает Каин», ведет наше воображение к какому-то (а к какому, не знаю) древнему обету, ритуальному знаку побратимства, видимо, нарушенному. Во всяком случае, произошло трагическое. И если бы Второй удар жил совершенно самостоятельной от всей «Форели» жизнью (а как музыкальный шедевр он так и живет), то кузминское «домовье», а домовье — гроб, можно было бы принять за пристанище. Однако строфа из Второго вступления:

Художник утонувший  
Топочет каблучком,  
За ним гусарский мальчик  
С простреленным виском...—

предразъясняет, что во Втором ударе никакого не пристанище, а сама смерть. А там, где присутствует смерть (по крайней мере для меня), тайное должно стать явным, ибо жизнь в моем представлении — загадка, а смерть — разгадка ее.

Нет, не прояснила, не сделала явным для меня Второй удар даже присутствующая в нем смерть — эта холодно-рассудительная хозяйка, которая первоначально завешивает зеркало — самое языческое изделие человечества, открывшее нам возможность сотворить себе кумира даже из самого себя. И чем больше

вглядываешься в зеркало (в метафизическом значении этого предмета), тем загадочнее кажется жизнь, жизнь двойника. А под присмотром смерти, закрывшей зеркало, жизнь как бы перестает раздвигаться. Но смерть не только холодно-рассудительная хозяйка, но и зачастую справедливая распорядительница, которая в конце концов все и вся ставит на свои места.

Однако слово, возвращенное в музыку, видимо, сильнее смерти и не уступает ей «разгадку жизни». Но и опасается ее, и голосом Ахматовой в Послесловии к Части первой Триптиха говорит:

Все в порядке: лежит поэма  
И, как свойственно ей, молчит.  
Ну, а вдруг как вернется тема,  
Кулаком в окно застучит,—  
И откликнется издалека  
На призыв этот страшный звук —  
Клокотание, стон и клетот  
И виденье скрещенных рук?

Кто это откликнется издалека? Да не о музыкальной ли теме идет речь? Не о музыке ли, чья родословная нам пока еще не известна?

#### МЫСЛЬ ИЗРЕЧЕННАЯ ЕСТЬ ЛОЖЬ

Визг полозьев — «гайда, Марица!».

*Кузмин*

Как парадно звенят полозья.

*Ахматова*

А все-таки почему, — задумываюсь я, — в «Поэме без героя», где с божественной, нет, с языческой дерзостью гения Ахматова навстречу ряженым теням, да что там теням, навстречу самой Смерти, да еще какой — самоубийству! — раскрыла все зеркала, а мы кроме автора, самоубийцы Князева и Судейкиной (которые теперь, однако, двоятся и троются перед моими глазами), в сущности, толком не можем определить ни одного лица? Разве что Кузмин угадывается разными исследователями то в одном персонаже, то в другом. А уж что касается Арлекина, ни за что и

никогда не признаю в нем Блока, несмотря на то что в него как бы пальцем тычет и сам текст Триптиха, и один из опытнейших знатоков текста и комментаторов В. М. Жирмунский. Ни «шаги командора», ни «черная роза в бокале» и никакие другие опознавательные знаки не убедят меня в том, что Ахматова в костюме Арлекина одела Блока. Не убедят, хотя этого в последних редакциях все настойчивее желала сама Ахматова. Я, если хватит сил, «дотяну» до главы «Демон, но не Арлекин» и попытаюсь доказать, что Блок одетый в расплывчатое одеяние Демона,— но не Арлекина! — сдвоен с другим лицом, не менее прекрасным и уже знаменитым в 10-х годах и тем более в 40-х. Мне представляется: все, что в Поэме явственно подчеркнуто изречено — уводит нас от подлинных прототипов персонажей. А пока ограничусь, говоря: Ахматова — наследница как пушкинской ясности, так и пушкинской тайнописи — почти скрупулезно точна в ситуационных и биографических подробностях, а не только в реалиях быта. Мы не помним, чтобы кто-нибудь из-за Блока покончил с собой; тем более: «и его поведано словом», что он, Блок, сам есть Пьеро, как в любовном треугольнике, так и в его лирике. Если же рассматривать Пьеро-Князева как некий обобщенный тип самоубийцы 10-х годов, на что обращает наше внимание в своей яркой, но не совсем точной статье о Поэме Корней Чуковский, то тогда Арлекин-Блок и вовсе зловещая фигура, толкающая целое поколение на самоубийство. Другое дело, если сказать, что Блок предвидел нашу самоубийственную эпоху. Я отвлеклась на то, что меня безмерно мучает, и как бы бездоказательно высказалась (хотя доказательства, вернее — соображения, у меня есть), но так я поступаю, боясь, что не дотяну до моей намеченной главы «Демон, но не Арлекин», и хочу, чтобы молодые литераторы и читатели пристальнее бы взгляделись в Арлекина, им, думаю, поможет кое-что из написанного мною.

Так все же почему наше зренье настолько беспомощно перед масками? И с полной уверенностью пока невозможно назвать ни одного героя и его прототипа, кроме автора, Судейкиной, Кузмина и, говоря стихом Цветаевой,— «да, быть может, еще души»? Случайно ли это? Случайно ли и то, что писатели, поэты, исследователи давно и легко заметили, что и «звуки вол-

шебного мэтра» (для меня же «мэтр» звучит как законспирированный автором «метр», т. е. стихотворный размер), и сама звуковая оболочка (особенно в «Решке» и в первом варианте всего Триптиха) напоминают нам кузминскую строфу?

У Ахматовой — беру наугад из Третьего посвящения —

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.

Рифма: аабввб.

Снова — наугад из Первой главы —

Я не то что боюсь огласки...  
Что мне Гамлетовы подвязки,  
Что мне вихрь Саломеинной пляски,  
Что мне поступь Железной Маски,  
Я еще пожелезней тех...  
И чья очередь испугаться,  
Отшатнуться, отпрянуть, сдаться  
И замаливать давний грех?

Здесь уже и строфа-музыка объемней, и рифмуется иначе: аааабввб.

А вот еще одна строфа из «Решки» — двоюродная сестра кузминской строфы, а если бы третья и шестая строки не рифмовались, то и родной сестрой правильно было бы назвать:

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.

Рифма: аабввб.

Больше не стану приводить музыкальных вариаций строф Поэмы, которые и делают ее столь полифоничной. А вот кузминская строфа из Второго удара «Форе-рели...». Сама по себе совершенно ясная:

Галереи, сугроб на крыше,  
За шпалерой скребутся мыши,  
Чепраки, кружева, ковры!  
Тяжело от парадных спален!  
А в камин целый лес навален,  
Словно ладан, шипит смола...

Рифма: аабввг.

Просто увидеть, что метрико-строфическая мелодика (а главное — ритм!) последней из приведенных мной ахматовских строф очень похожи на кузминскую, с той разницей, что у Ахматовой все строки рифмуются, а у Кузмина 3-я и 6-я строки свободны от рифмы.

Вот обозначила магические, тайновдохновенные музыкой строфы буквами и устыдилась. Они, эти строфы, напрашиваются не на буквенные, а на нотные знаки. Впредь ни за что больше не прибегну к буквенным обозначениям, и, слава Богу, нужды в этом не будет.

Да и вовсе не потому я осмелилась сличать Ахматову с Ахматовой и Ахматову с Кузминым, чтобы укрепить почти общее, давно сложившееся мнение поэтов, читателей из знатоков, исследователей, что Ахматова, создавая свой Триптих, воспользовалась нотной тетрадкой Кузмина. И когда мне один незаурядный мастер в области стихотворной версификации и вдумчивый ценитель русской поэзии лет двадцать тому назад высказал мысль, что две строки из Первого посвящения — «...а так как мне бумаги не хватило, // Я на твоём пишу черновике» — адресуются Кузмину, я согласилась с ним без всякого смущения. А меж тем Второй удар «Форели...» по своей содержательности настолько насыщен и трагически напряжен (хотя и не возвратил Кузмин в Музыку Слово-эпоху), что даже Ахматовой не мог послужить черновиком. И немудрено было ошибиться поэту-знатоку, в данном случае Межирову, и стиховедам и прийти к такой догадке. Ведь не одна только музыка объединяет ахматовскую «Поэму без героя» и кузминскую «Форель разбивает лед». Эти два столь разных по мироощущению, эстетике да и по масштабу произведения внешне связаны и темой. К обоим авторам приходят в гости, в память, в души героини-люди-призраки. Более того, в обоих произведениях, как известно, происходит самоубийство. В обоих произведениях, как легко установлено, одно и то же действующее лицо: поэт-самоубийца Князев, с той разницей, что у Кузмина он «гусарский мальчик с простреленным виском», а у Ахматовой «...и драгунский поэт со стихами // И с бессмысленной смертью в груди». И более того: в обеих вещах живет Судейкина, у Ахматовой — откровенно, у Кузмина только как пор-

третний намек в Первом ударе «Форели...»: «Красавица, как полотно Брюллова... ..Не поправляя алого платочка, // Что сполз у ней с жемчужного плеча». Возможно, если бы не Ахматова, мы бы и не догадались, кто эта красавица. То, что эта красавица и есть Судейкина, Ахматова подтверждает крайне похожим на кузминское описанием внешности своей «Коломбины десятых годов», разве что платочек не алый, а кружевной: «Кружевной роняет платочек», // Томно жмурится из-за строчек // И брюлловским манит плечом». И еще немало можно найти словесных совпадений, так же как в двух эпиграфах к этой главе. И только одно «совпадение» мне представляется необычайно существенным — единство времени действия: новогодняя ночь. А почему — расскажу в следующей главе, которую и озаглавлю: «Новогодняя ночь». У Кузмина в Двенадцатом ударе «Входит в двери белокурый // Сумасшедший Новый год». У Ахматовой: «И с тобою, ко мне не пришедшим, // Новогоднее пью вино».

А сейчас не могу удержаться от соблазна и привожу часть конспекта доклада Р. Д. Тименчика «К анализу «Поэмы без героя» в изданном на ротаторе (тиражом в 100 экз.) сборнике «Тартуский Государственный университет. Материалы XXII научной студенческой конференции. Тарту, 1967», стр. 121—123. Автор ставит вопрос о соотносительности «Поэмы...» с циклом стихов Кузмина «Форель разбивает лед»:

«Образ одного из героев «петербургской повести» (первая часть Поэмы) — поэта-офицера Всеволода Князева, покончившего жизнь самоубийством, присутствует и в «Форели...» (Гусарский мальчик с простреленным виском), при этом в «Поэме...» заимствованы основные сигнатуры его облика (ср. «зеленый дым» глаз в Первом посвящении Поэмы и портрет человека «лет двадцати, с зелеными глазами» в Первом ударе «Форели...»). См. также описание «красавицы, как с полотна Брюллова» там же. Ср. «и брюлловским манит плечом» — о героине «Поэмы...» О. А. Глебовой-Судейкиной. Вопрос об отождествлении персонажей обоих рассматриваемых произведений с реальными лицами — представителями петербургской литературно-художественной среды — очень сложен. Мотивы перепутанности («покойники смешались с живыми»), взаимопроникновения образов героев —

лейтмотив «обмена» — играют важную темообразующую роль в «Форели...» и предвосхищают «симпатические чернила», «зеркальное письмо» и мотивы двойничества в «Поэме...»: «но другой мне дороги нету, чудом я набрела на эту...» Отсюда возможность самых противоречивых толкований обоих произведений нашими современниками. Таким образом, тематическая, фабульная подоснова рассматриваемых произведений перекликается: повторяются и сюжетные ситуации (приход «непрощенных гостей»). Из «Форели...», по-видимому, заимствован с некоторыми вариациями и рисунок строфы «Поэмы...» (см. Второй удар)».

И ничего о ритме!

И вот я начинаю впервые разговор с исследователем поэзии, с Р. Тименчиком, я бы сказала, с тонким и дотошным стиховедом, судя по тому малому, что читала у него, судя даже по сухому перечню его работ, — темы всегда-всегда серьезны и благородны. Однако это будет в моей небольшой книжке единственной, хочется надеяться, полемикой с исследователем поэзии. Поскольку я обычно читаю только то, что написано о поэтах поэтами, ибо поэты, так часто необъективные в своих суждениях и в оценках творчества собратьев по перу, одновременно пишут и кровью сердца, и симпатическими чернилами, и это мне так件нятно, что я мысленно вступаю с ними в контакт то как заговорщица, то как спорщица. А в этой книжке я главным образом намерена ссылаться на саму Ахматову — как на ее высказывания, так и на ее умалчивания, и на Лидию Чуковскую, которую считаю поэтом как в лучших ее стихотворениях, так и в ее, на мой взгляд, лучшей прозе: в двухтомных «Записках об Анне Ахматовой», к нашему стыду и сожалению изданных не на родине, а в парижском издательстве<sup>1</sup>. Ссылаясь на Лидию Чуковскую, я иногда буду называть ее Л. Ч., так она обычно подписывается в письмах, в частности адресованных и мне, хоть и редких, или делая дарственные надписи на своих книгах.

Многое из конспекта Р. Д. Тименчика всем давно известно, и я только что приводила те же признаки внешней связи меж «Форелью...» и Поэмой, разве что упустила «зеленый дым» князевских глаз. То, что Ти-

---

<sup>1</sup> Уже опубликована 1-я книга «Записок» в журнале «Нева» и выпущена в свет издательством «Книга» (Москва, 1989).

менчик обращает наше внимание на «мотивы перепутанности» (покойники смешались с живыми) и на мотивы двойничества — это мне показалось действительно стоящим серьезного внимания, и у меня по смутному еще плану будет глава «Двойники», а скорее — «Тройники». Но мы с Р. Д. Тименчиком пляшем от разных печек, и поэтому я никак не могу согласиться, что все им названные, и верно названные, мотивы «Форели...» предвосхищают «симпатические чернила», «зеркальное письмо» и мотивы двойничества в Поэме: «Но другой мне дороги нету, // Чудом я набрела на эту», — чудом, да не на эту!

И именно потому, что не на эту, я категорически отрицаю предположение Р. Тименчика: «Из «Форели...», по-видимому, заимствован с некоторыми вариациями и рисунок строфы «Поэмы...». Заимствован, да не у Кузмина! И у меня в этой главе, как и в конспекте доклада Тименчика, все вроде бы очень доказательно получается, избыточно доказательно, чтобы не усомниться. Ведь даже в детективе самого неискушенного читателя настораживают те явные улики, которые как бы сами плывут в руки. А почти все, на что мы с Тименчиком указываем (я это делала не без умысла), мне давно представлялось лежащим на зеркальной поверхности и приводило к мысли, что в «шкатулке с тройным дном» есть некий ключик к разгадке тайны, замысловатый ключик, формой своей похожий то на скрипичный ключ, то на вопросительный знак: почему в «Поэме без героя» два ее героя и незванные гости, и единство времени действия, и многие слова-признаки-совпадения, и в особенности музыкальная оболочка как бы за руку ведут нас к «Форели...»? (Так же к Блоку ведут настойчивые реминисценции.) Почему Ахматова, у которой в первоначальном варианте Князеву было 17 лет, уточняет возраст по Кузмину — 20 лет?

Давайте поразмышляем. Неужто великая умница Ахматова, подарившая нам таинственнейший из Триптихов мировой литературы, внутри которого мы находим и триптих времени: прошлое-настоящее-будущее, и любовный триптих: Коломбина-Пьеро-Арлекин, и триптих-город: Петербург-Петроград-Ленинград, и триптих-душу: грех-покаяние-искупление, и триптих-вечность: жизнь-смерть-бессмертие, так проста, чтобы вынести на поверхность столь разнообразной трех-



слойной таинственности то, что легко увидеть? А не ведет ли нас автор Поэмы «вереницею вольной томной» по ложному следу — по зеркальному льду — к разбивающей лед «Форели...»?

Жаль мне, что Р. Тименчик эпиграфом к своему докладу взял строку из «Решки»: «Так и знай, обвинят в плагиате». О, какая прельстительная, какая приманчивая строка! И на эту изготовленную автором откровенную приманку-улику легко клюнуть и сделать ее отправной точкой анализа. А между тем следующий за этой строкой и рифмой брачующийся с нею стих: «Разве я других виноватей?», на мой взгляд, куда существенней. Этот стих и есть то самое, о чем, как мне сдается, мечтал Мандельштам, — да, этот стих, просочившись сквозь оболочку-музыку, мысль изреченную делает правдой.

В этих «других», признаюсь, мне всегда мерещилось конкретное лицо, а какое именно, я не догадывалась. Но чувствовала, что совестливая Ахматова неспроста как бы обиженно недоумевает: «Разве я других виноватей?» Но если в «других» я искала конкретное лицо, то это лицо — и есть «совиновник». Кто же этот «совиновник»?

Не догадалась я потому, что в своих мысленных беседах с Ахматовой (а у меня давняя привычка беседовать с поэтами, с теми, кто вечно жив) не сформулировала нехитрого вопроса: Анна Андреевна, Бога ради, скажите мне, кто Ваш «совиновник»? Ведь ни у кого больше, кроме горячо Вами нелюбимого как личность Кузмина, нет в русской поэзии такой чудомузыки-строфы, общего ритма, да и такого сюжетного совпадения, как приход незваных гостей в новогоднюю ночь, и общего героя, и еще многих общих мелочей-совпадений? И сам этот вопрос тут же превратился бы в ответ: «совиновником», в таком случае, может быть только Кузмин, и никто другой.

Не думаю, что Р. Д. Тименчик поспешил бы мне возразить резко и тривиально: «Помилуйте, что за чушь Вы несете? И почему вдруг в стихе: «Разве я других виноватей?» — Вам мерещится только одно лицо, да и какое — Кузмин, написавший «Форель...» задолго до Ахматовой — в 1927 году? «Разве я других виноватей?» и логичней и справедливей воспринимать как ссылку на многих поэтов, даже, например, на Пушкина, взявшего слова «гений чистой красоты» у

Жуковского, или Лермонтова, взявшего строку «Белеет парус одинокий» у А. А. Бестужева (Марлинского). Да и сама Ахматова в стихотворении «Поэт», раскрывая тайны ремесла, говорит:

Подслушать у музыки что-то  
И выдать шутя за свое... —

или:

Налево беру и направо  
И даже, без чувства вины...

Если бы, во что я не верю, мне возразили бы таким образом, то я парировала бы: довод «Налево беру и направо // И даже, без чувства вины» — тут совершенно не подходящий, ибо заверение, что берется «без чувства вины», уже содержит в себе именно это чувство. А в «Разве я других виноватей?» есть чувство вины, и притом болезненное, и подтверждается это последующими стихами, в которых боль своей «вины» автор прячет почти в браваду:

Впрочем, это мне все равно.  
Я согласна на неудачу  
И смущенье свое не прячу.  
У шкатулки ж тройное дно.

А если бы Р. Тименчик продолжал упорствовать, что «Разве я *других* виноватей?» относится к поэтам вообще, то я разъяснила бы: в «*других*» прячется одно конкретное лицо, а не обобщенное. Мне представляется, что здесь у Ахматовой и в стихотворениях почти всегда был один адресат. Но сила ее дара тем и велика, что одноадресность преобразуется в многоадресность. Это, возможно, одна из главных черт народности ахматовской поэзии.

Ахматова в своем Триптихе делает историко-философские и морально-этические обобщения, пользуясь исключительно живыми конкретностями, даже если они тени-призраки-маски, и не только не оставляет общих мест, но и чурается их.

Отточенный до блеска слух Ахматовой, чуткий к народно-бытовой речи, прекрасно знает, что чаще всего, когда русский человек восклицает, обиженно оправдываясь: «Что, я хуже других?», или: «Что, я других виноватей?», то про себя, как правило, имеет в виду какое-то определенное, раздражающее его лицо,

которое он не смеет или не хочет назвать по тем или иным причинам. Так думаю я.

Да, жаль, что именно Р. Тименчик, коснувшись такой важной для Ахматовой проблемы двойничества, не вслушался чутко в это обиженное: «Разве я других виноватей?» Жаль, потому что разглядел бы в конце концов в «других» «совиновника» — Кузмина. И естественно, задался бы вопросом: а перед кем и перед чем Ахматова и Кузмин виноваты? И нет ли у Ахматовой и Кузмина некоего общего источника, общей оболочки-музыки и общей отправной точки сюжета? Нет ли третьего произведения, так тесно связавшего Поэму с «Форелью...»? Нет ли третьего лица, которое так и просится создать своеобразный триптих: Х-Кузмин-Ахматова? Конечно, можно сделать и такое безликое предположение: Кузмин и Ахматова независимо друг от друга «чудом» набрали на доселе небывалую музыкальную оболочку и вернули в нее слово.

Нет, невозможно! Особенно если учесть совершенно не слыханное в русской поэзии: ритм один у двух поэтов, — один, хотя Ахматова и старалась разнообразить его метрически. Но дело-то в том, что поэт от поэта главным образом отличается ритмом, что объяснил С. Липкин в своих воспоминаниях о Мандельштаме «Угль, пылающий огнем», напечатанных в «Литературном обозрении», № 12 за 1987 год. Ведь музыка строфы действительно уникальна! Мы знаем, что библейские пророки являли нам разные чудеса, похожие друг на друга, например, ветхозаветный пророк Елисей по морю прошел как посуху, и Христос повторил это. И только одно чудо Нового Завета неповторимо, это — чудо непорочного зачатия. И если перейти к нашему разговору о поэзии, а именно о музыке строфы, то придется все-таки признать, что здесь двух непорочных зачатий быть не могло!

Однако как я, случайно набредшая на общий для Ахматовой и Кузмина источник, смею упрекать Р. Д. Тименчика почти в слепоте и глухоте? А где были мои глаза и уши до той, восьмилетней давности, новогодней ночи?

Разве мое дело винить, а не виниться?

## НОВОГОДНЯЯ НОЧЬ

Теперь с китежанкой  
Никто не пойдет,  
Ни брат, ни соседка,  
Ни первый жених,—  
Лишь хвойная ветка  
Да солнечный стих,  
Оброненный нищим  
И поднятый мной.

*Ахматова*

Ах, я счастлива, что, тебя даря,  
Удаляюсь нищей.

*Цветаева*

Так случилось, что ночь с 1979 на 1980 год я встречала в своей комнате в обществе поэтов, чей прах в земле, а дух в книгах. У меня как у читательницы есть свой ритуал поклонения любимым поэтам,— каждый вечер в час назначенный, перед сном, я, к примеру, читая Ходасевича, обязательно читаю и по одному стихотворению из других мною обожаемых поэтов, чтобы никого не обидеть, потому что бóльших ревнивцев, чем поэты, я не встречала. И хоть надеюсь, что посмертная их жизнь (конечно, в раю) проходит в любви и согласии, все же памятуя о «загробной ревности» (Ахматова, «Каменный гость»), люблю, когда Пастернак внимает Мандельштаму, потому что знаю из воспоминаний Ахматовой<sup>1</sup>, как сетовал Мандельштам: «Я так много думал о нем, что даже устал. Я уверен, что он не прочел ни одной моей строчки». Или пытаюсь убедить Ахматову: Есенин настолько национален, народен, что уже по одному этому признаку никак не может быть мелким подражателем Блока, и в его поэзии «банальность» так же правомерна, как народная мудрость-банальность.

А в эту ночь я читала Мандельштама и, вдруг вспомнив, что он заявлял: «Я — антицветаевец!», решила открыть ему трагически-наступательную незащищенность цветаевской души. Наугад раскрыла Цветаеву (всегда раскрываю наугад), и — хотите верьте, хотите — нет, раскрыла именно на стихотворении, под которым стояло: 31 декабря 1917 г.— канун Нового года! — и прочла:

<sup>1</sup> «Листки из дневника».

Кавалер де Гриз! Напрасно  
Вы мечтаете о прекрасной,  
Самовластной, в себе не властной,  
Сладострастной своей Манон.

Вереницею вольной, томной  
Мы выходим из ваших комнат.  
Дольше вечера нас не помнят.  
Покоритесь.— Таков закон.

Мы приходим из ночи вьюжной,  
Нам от вас ничего не нужно,  
Кроме ужина — и жемчужин,  
Да, быть может, еще — души.

Долг и честь, Кавалер,— условность.  
Дай вам Бог — целый полк любовниц!  
Изъявляя при сем готовность...  
Страстно любящая вас  
— М.

Прочла и обомлела: почему я прежде не замечала редкостности этого стихотворения? Как прошло мимо моего слуха то, что всегда завораживающий меня Второй удар и никогда не отпускающая «Поэма без героя» мелодически да и фабульно выросли из этого цветаевского стихотворения?

Я-то думала... Мы-то все думали... Снова перечитала: да, и время действия — вернее, день рождения «Кавалера», что так же действие — Новый год, и вереница гостей из ночи вьюжной, да, и вечно поневоле неверная Коломбина-Манон (не Ахматова ли в Поэме Судейкину, не Кузмин ли в «Форели» Князева нарисовали «сладострастными, в себе не властными?»). Не Ахматова ли оттолкнулась и от сюжета? — У Цветаевой: «Мы приходим из ночи вьюжной...» «...Мы уходим из ваших комнат...», у Ахматовой: к ней врывается в новогоднюю ночь вереница ряженных незваных гостей, и к ней не приходит ожидаемый ею гость: «И с тобой, ко мне не пришедшим, // Новогоднее пью вино». У Кузмина в «Форели...» то к нему приходят, то приходит он сам.

А облако-музыка! И так, Цветаева дарит две музыкальные оболочки. Точнее, две модели одной и той же музыкальной оболочки, одну — Ахматовой, другую — Кузмину. Первые две строфы «Кавалера...» — музыкальный подкидыш — Ахматовой. Сравните:

Крик пегуший 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, пряна, бесстыдна  
 Маскарадная болтовня...

Эта строфа своей мелодикой точь-в-точь повторяет две первые цветаевские строфы. И построение строфы — по сути — то же, лишь внешне ее очертание другое — Ахматова соединяет два четверостишия воедино, располагая строки своеобразной лесенкой. А главное, что само по себе почти невероятно, один и тот же ритм! Один на троих.

А вот две последние строфы «Кавалера» Цветаева предлагает Кузмину. Сравните с ними строфу из Второго удара:

А законы у нас в остроге,  
 Ах, привольны они и строги:  
 Кровь за кровь, за любовь любовь.  
 Мы берем и даем по чести,  
 Нам не надо кровавой мести:  
 От зарока развяжет Бог...

Кузмин все принял, отбросив лишь идею четверостишия-восьмистишия и в своей шестистрочной строфе так же, как Цветаева, строки с мужским окончанием оставил свободными от рифмы. А ритм, однако, не изменился. И вот что примечательно: генетические свойства музыки проявились даже на небольшом пространстве кузминской строфы: «А законы у нас в остроге, //Ах, привольны они и строги», или: «Мы берем и даем по чести» — звучат как запрограммированные музыкой ответы на цветаевские строки: «Покоритесь.— Таков закон», «Нам от вас ничего не нужно», «Долг и честь, Кавалер,— условность».

«Долг и честь, Кавалер,— условность» — этой строке Ахматова возразит в Поэме со всей силой своей неукротимой совести, всей своей нелюбовью к условности — конкретностью, к сожалению, нами еще не разгаданной по-настоящему. Да, музыка — вещь нешуточная, и если она так много надиктовала содержание 2-го удара, так как же она вольничает на большом трехстворчатом зеркальном полотне «Поэмы без героя»? Так, что «и отбоя от музыки нет»? Не Цветаевой ли скажет Ахматова в Части первой Триптиха:

«Не обманут притворные стоны, ты железные пишешь законы?»

С Кузминым более или менее ясно: критики и читатели, во-первых, до появления, как мне кажется, мощной симфонии Ахматовой, если и очаровывались звучанием «Кони бьются, храпят в испуге...», то, во всяком случае, не искали родословной дивного метра. Во-вторых: стихотворение «Кавалер де Гризэ! Напрасно...» рассматривалось только как навеянное кузминским стихотворением «Надпись на книге», что — верно, но, к моему огорчению, — без обратной связи. Так, расширяя скудный комментарий издания «Марина Цветаева. Библиотека поэта. 1965 г. — «Манон Леско — героиня романа аббата Прево», — в американском четырехтомном издании Цветаевой ее исследователь Виктория Швейцер пишет в примечаниях: «Для Цветаевой эти образы были связаны не только с французским романом, но и со стихотворением Кузмина «Надпись на книге», о котором она писала в «Нездешнем вечере»: «А я пятнадцати лет читала Ваше «Зарыта шпагой, не лопатой Манон Леско...» Но дальше я не буду цитировать комментарий, сами прочтете «Нездешний вечер», и как восторгалась в нем этой шпагой юная Цветаева. Но к не полностью мною приведенному комментарию Швейцер можно еще добавить, что кузминская шпага, так остро-счастливоранившая цветаевскую душу, победно прозвенела и в другом стихотворении Цветаевой:

О, дни, где утро было рай,  
И полдень рай, и все закаты!  
Где были шпагами лопаты  
И замком царственный сарай.

Естественно, что Кузмин не мог не знать «Кавалера...» как отклик на его «Надпись на книге». Возникла у меня и еще одна смутная догадка: почему цветаеведы, а быть может, и сама Цветаева прозевали новый мелос блистательно-изящного стихотворения: есть слабый повод рассмотреть его и как «заготовку-черновик» для цветаевского иступленного, полного отчаянья и надежды стихотворения «Тебе — через столет», продолжающего в 1919 году тему: «Моим стихам, как драгоценным винам, настанет свой черед», и адресованного — обратите внимание — Гостю из Будущего! Заканчивается это стихотворение строфой:

Сказать? — Скажу! Небытие — условность.  
Ты мне сейчас — страшнейший из гостей,  
И ты откажешь перлу всех любовниц —  
Во имя той — костей.

Куда скромнее о себе напишет Ахматова в «Решке»:

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

(Гроза здесь — эпоха.)

Но вернемся к цветаевской строфе из стихотворения «Тебе — через сто лет».

Как видите, необычная ассонансная рифма — условность — любовниц — переключалась из «Кавалера...» в «Тебе — через сто лет»! — ушла от Кавалера де Гриэ к Гостю из Будущего! Из этого, пожалуй, следует, что Цветаева богатейшая метрами, не придавала должного значения музыке «Кавалера». Хотя и почти повторила ее еще в одном стихотворении. Но об этом не сейчас.

Казалось бы, я привела причину-догадку, из-за которой не была услышана новая музыка для слова. Но эта причина — сущий пустяк, — плод, изъеденный червем формалистического мышления. А вот — истинная причина.

Новая в поэзии музыка, не заполненная новым словом, легко может остаться незамеченной. А стихотворение «Кавалер де Гриэ! Напрасно...», при всей мелодической да и словесной прелести, будучи своеобразным литературным эхом на кузминское «Зарыта шпалой, — не лопатой», не дает нам не только нового слова, но и сколько-нибудь нового осмысления литературного первоисточника — «Манон Леско» внутри пространственной, временной и ритмической огромности творчества Цветаевой. Не дает нового слова, не смотря даже на одно щемящее сердце четверостишие:

Мы приходим из ночи вьюжной,  
Нам от вас ничего не нужно,  
Кроме ужина — и жемчужин,  
Да, быть может, еще — души.



И я ничуть не удивилась тому, что Анна Саакянц, отнюдь не последняя из знатоков как цветаевской, так и ахматовской поэзии, в своей книге «Марина Цветаева». 1986, исследуя «Страницы жизни и творчества (1910—1922)» и цитируя восемь строк из «Кавалера», не услышала нового мелоса, а лишь проиллюстрировала то, как в событийной и бытовой буре 17-го года «ищет спасения Цветаева в своей Романтике, в мире человеческих страстей».

И именно потому, что чудом я набрела на эту музыку-облако, на этого блистательного подкидыша, я хочу сказать исследователям цветаевской лиры, если они спохватятся или параллельно со мной кто-нибудь уже не спохватился, стихом из того же «Кавалера»:

— Покоритесь.— Таков закон.

А каков закон? — а таков: обладавшая гениальным слухом Цветаева так, мимоходом, походя, вырвала из серафимского хора новую мелодию да и бросила на произвол судьбы. Если, говоря стихами Гумилева: «И в Евангелие от Иоанна сказано, что Слово — это Бог», то в поэзии, на мой взгляд, Слово — это душа, которую поэт призван вдохнуть в сосуд музыки. Пусть никому не покажется, что я воспринимаю музыку как материю. Я говорю исключительно о музыке слова, определяя ее как облако, из которого поэт говорит с читателем.

Да, на этот раз Цветаева забыла или не заметила, что Бог посылает поэту новую музыку в минуты мира роковые (в данном случае этой «минутой» был 17-й год) для того, чтобы поэт вдохнул в музыку Слово-Эпоху. Это за Цветаеву сделала Ахматова, и тоже, как известно, в минуты мира роковые.

Ах, какой легкомысленно-расточительной оказалась Цветаева. Впрочем, она сама охарактеризовала эту свою расточительность в пророчески-трагических стихах:

Каждый стих — дитя любви,  
Нищий — незаконнорожденный,  
Первенец, у колен  
На поклон ветрам — положенный.

Вот и удочерила Ахматова на поклон ветрам положенного цветаевского подкидыша. О, как зывал к мимолетным этот блистательный музыкальный первенец:

Нам от вас ничего не нужно,  
Кроме ужина — и жемчужин,  
Да, быть может, еще — души.

Да, подняла найденыша и удочерила, насытила пищей времени, отдала в игрушки все свои сокровища — от шкатулки, которую заочно, как и «лазурную шаль», подарила Ахматовой Цветаева (не отсюда ли строка в «Решке»: «У шкатулки ж тройное дно?»), до ожерелья из черных агатов, а главное — вдохнула душу, не только собственную, как это сделал Кузмин, а душу Эпохи.

Поэтому я позволяю себе со всей дерзостью и со всей ответственностью перед совестью утверждать: строфа трехчастной ахматовской симфонии, хотя и заимствованная у Цветаевой, называется да и будет называться во веки веков ахматовской, и только — ахматовской, и уж никак не кузминской.

То, что это — ахматовская строфа, подтверждается и народной мудростью-банальностью: не та мать, что родила, а та мать, что воспитала, и тем фактом, что ахматовской строфой никто уже не мог воспользоваться: «...Вышел «Евгений Онегин» и вслед за собой опустил шлагбаум, кто ни пытался воспользоваться пушкинской «разработкой», терпел неудачу». А за «Кавалером», как мы уже убедились, путь не был перекрыт.

Мне известен только один пример, когда поэт отважился поднять шлагбаум, опущенный «Поэмой без героя», и потерпел, на мой взгляд, полную неудачу. Этим «неудачником» был Давид Самойлов, который в длинном стихотворении, посвященном Ахматовой, открыто и подчеркнуто попытался как бы прибавить еще одну главку к ахматовскому Триптиху, поместив в ту же музыкальную оболочку содержание 60—70-х годов, да ничего путного из этого не вышло, исчезла тайна. Эта неудача не относится к дарованию или недарованию Самойлова, а лишь к тому, что вслед за ахматовской симфонией переезд в текущие годы был перекрыт.

Да, подобрала Ахматова своеобразный нотный черновик для Слова-Эпохи, блистательный подкидыш, и как бы отрешиванием от его родительницы, — «Ты в Россию пришла ниоткуда», — начала писаться Поэма, началась с отрывка, который Ахматова в ее «Вместо предисловия» к «Поэме без героя» сравнивает с

«вестником». Я его так и буду называть: «Вестник». Так, значит, «ниоткуда»? Тут я позволю себе усомниться. В 60-х годах Ахматова вспоминает: «...Симфония. Определить, когда она начала звучать во мне, невозможно. То ли это случилось, когда я стояла на Невском (после генеральной репетиции «Маскарада» 25 февраля 1917 года), а конница 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. 1917 г.). Как знаты!?»

Да разве могла такая музыка, зазвучавшая в Ахматовой в 17-м году не вырваться наружу аж до конца 40-го? Конечно, могла, творчество — дело таинственное. И все-таки мне думается, что названные даты — не что иное, как «проговорка», самозащитная описка, желание Ахматовой первенства. Если бы не это, я бы еще, правда, с большой натяжкой, могла бы себе представить, что в поэзии могут быть два непорочных зачатия — та же музыка, то же время действия, та же отправная точка сюжета. О, великое лукавство великого Поэта и вместе с тем — великое, почти детское простодушие Поэта! Ну что бы не назвать, скажем, роковую минуту — 14-й год? Нет же! Называет 25 февраля и 25 октября 1917 года, из чего следует, что Цветаева написала своего «Кавалера» уже после того, как в Ахматовой зазвучала музыка Триптиха. Ну до чего же, действительно, по-детски слукавила. И для — кого? Наверное, для потомков, для какого-нибудь дотошного читателя вроде меня (ведь более двадцати лет при жизни Ахматовой никто и не заикался о «Кавалере» в связи с мелодикой Триптиха). Если учесть свидетельства Надежды Мандельштам (Книга третья, 1987 г., Париж), то музыка Поэмы зазвучала в Ахматовой именно в 1940 году, и никакие попытки совладать с нею или заглушить ее не удались Ахматовой: «Она рассказывала, как бросилась стирать белье, хотя от хозяйства всегда отлынивала, она сейчас была готова на все, лишь бы унять тревогу и шум в ушах».

А знала ли Ахматова наперед, что не только «и отбоя от музыки» не будет, но и то, что удочеренная музыка с самого начала и по мере роста будет навязывать приемной матери свой генезис (почти языче-

ское неистовство, чего ни до, ни после у Ахматовой не было), цветаевские слова-символы, да и к тому же потребует хотя бы не прилюдных свиданий с бросившей ее на поклон ветрам.

Предполагаю, что чувствовала, иначе бы и не открещивалась: «Ты в Россию пришла ниоткуда», и в поэме «Путем всяя земли» (10—12 марта 1940 г.), возможно, не было бы:

Пусть Гофман со мною  
Дойдет до угла.  
Он знает, как гулок  
Задушенный крик  
И в чей переулочек  
Забрался двойник.

Это уже подступы к «Поэме без героя», тема двойников и поиски новой гармонии, нового периода в творчестве, о чем, судя по записям Лидии Чуковской в 1938—1940 годах, Ахматова много говорила. Но я к этому еще вернусь.

А главное, не было бы, наверное, и строф, подтверждающих, как мне кажется, колебания Ахматовой, подобрать ли подкидыша или пройти мимо:

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».

И как тут не вспомнить строфы из пятого по счету стихотворения в цикле Цветаевой «Анне Ахматовой»:

Как цыганка тебе дала  
Камень в резной оправе,  
Как цыганка тебе врала  
Что-то о славе.

Но полно! Мало того, что в предыдущей главе я бестактно беседовала с Ромэном Тименчиком, будучи крепка задним умом, я и в этой главе тем же умом крепка. (Да и затянула я эту главу, но что поделаешь, если и сама новогодняя ночь — самая длинная ночь для меня.)

В ту ночь я набрела лишь на самую малость: Кузмин и Ахматова заимствовали у Цветаевой музыкальный облик строфы, оттолкнувшись от нехитрого сюжета и календарного времени действия — новогодней ночи, не преодолев даже ритма. Однако и эта малость явилась тогда для меня большой и будоражащей неожиданностью, и я с нетерпением дожидалась утра, чтобы поделиться своей «находкой» с Липкиным, который, миновав кризис пневмонии, спокойно проспал новогоднюю ночь в своей комнате.

Утром же, поздравив Липкина с Новым годом, много хорошего напоежав ему, напоив и накормив, рассказала о своей «находке» и прочла «Кавалера». Липкин, не скрою, был поначалу горячо изумлен, но тут же, несколько поостыв, сказал: «Это твое маленькое открытие и заслуживает одной-двух страничек». Липкин, ценящий как в стихах, так и в прозе в первую очередь плотную информативность повествования, любит заранее определять (пусть и приблизительно) объем своих работ, любит и другим напомнить, что краткость — сестра таланта. Советовала мне и Лидия Корнеевна Чуковская, приезжавшая к нам на первой неделе нового 80-го года, непременно написать о «Кавалере», хотя бы для того, чтобы развеять миф о заимствовании у Кузмина, — строфа, дескать, в воздухе носилась. Спустя четыре года я вновь вернулась при встрече с Л. Ч. к беседе о музыке «Кавалера», уже обремененная многими подробностями ахматовской «тайны», но пока из чувства самосохранения не открывающая их собеседнице. И была права — спустя какое-то время я поделилась некоторыми своими соображениями с Липкиным и Чуковской — и на меня от друзей Ахматовой повеяло холодом. Да не собираюсь ли я бросить тень на Ахматову? И запретили мне ссылаться на их устные свидетельства, например... но — не имею права. Короче говоря, во второй раз Л. Ч. слушала меня как впервые, как впервые попросила прочесть стихотворение Цветаевой и снова посоветовала мне написать о моей находке. Значит, о нашем первом разговоре в начале 80-го напрочь забыла (вот уж кто никогда не лукавит). Забыла! Ничего, что заслуживало бы литературного внимания Чуковская никогда не забывает!

Да и Липкин в то новогоднее утро после: это твое маленькое открытие и т. д., задумался и добавил:

«А впрочем, это такая мелочь пред грандиозностью ахматовской Поэмы». Добавил и начал вспоминать со свойственной лишь ему манерой, медленно и въедливо впечатывать в слух собеседника каждое слово: «Я долго и восторженно говорил Анне Андреевне о ее «Поэме без героя», и она слушала с радостным вниманием, но когда, в конце высказывания, я заметил, что ритм и построение строфы заимствованы у Кузмина, Ахматова побарабанила по столу пятью пальцами, и тень недовольства пробежала по ее лицу». «Позже,— продолжал Липкин,— Анна Андреевна сама и неоднократно с раздражением говорила мне, что ее собеседники, высказываясь о Поэме, упоминают Кузмина». Раздражение это Липкин воспринял так: «Написана грандиозная вещь в такие трагические годы, а к ней, к Ахматовой, лезут с какой-то чепухой». (Это липкинское воспоминание я привожу с его разрешения.)

И в самом деле — чепуха, мысленно соглашалась я, ну какая мне забота, кто у кого и что взял, если русскую поэзию я воспринимаю как единый организм с общающимися между собой сосудами — кровеносными-мысленосными-словоносными. Но все же, когда я вновь и по-новому перечитала все, что Ахматова написала о Пушкине, и все — о «Поэме без героя» и увидела, какое огромное значение придавала Ахматова музыке Триптиха, то вспоминая, когда она впервые начала в ней звучать, то приводя высказывания о «Поэме без героя» Пастернака, Берковского, Зенкевича и других, то сама точнее всех определяя роль музыки в Поэме: «Рядом с ней, такой пестрой (несмотря на отсутствие красочных эпитетов) и **т о н у щ е й** в м у з ы к е (разрядка моя.— *И. Л.*)<sup>1</sup>, шел траурный «Реквием», то — ревниво «приговариваясь»: «Похоже, не то, что я пропустила все лучшее, уступив его, скажем, музыке, и написала все худшее, но лучшее продолжало тесниться и прорываться в печатный текст, неся с собой тень, призрак музыки» (17 мая 1961 г. Комарово).

И тут-то я призадумалась, и призадумалась надолго. С одной стороны, мне начинало казаться, что в последние годы жизни Ахматову уже тяготила тайна — первоисточник музыки, и она как бы специально про-

---

<sup>1</sup> Далее все разрядки мои.— *И. Л.*

говаривалась, называя ее тенью, призраком, с другой стороны, невозможно забыть, с какой фразы начинаются «Заметки к «Поэме без героя»: «Триптих ничем не связан ни с одним произведением 10-х годов, как хочется самым четвероногим читателям». Но музыка Триптиха — это не ничто, а многое, — и в 10-х — уже прозвучала, как нам теперь известно. Значит, Ахматова примирилась с версией: Кузмин-Ахматова и, хоть отослала нас (особенно в «Решке») к Кузмину, сама же крайне раздражалась этой версией. Может, наша всеобщая глухота-недогадливость возмущала Ахматову? Не знаю. Если — так, то на досаждающие разговоры о строфическом родстве с Кузминым Ахматовой проще всего было бы ответить вопросом: «А вы читали Цветаеву и ее стихотворение «Кавалер де Гриз! Напрасно...»?» И вопрос тут же бы превратился в ответ. Но Ахматова никому этого вопроса-ответа не задала, по всей очевидности. Из этого уже твердо следует, что версию Кузмин-Ахматова она премного предпочла версии Цветаева-Ахматова и была совершенно права по всем законам тайновдохновляющей музыки (новой гармонии, тайнописи, многослойности) и ни в чем не повинна, потому что:

...поэтам

Вообще не пристали грехи.

«Ты в Россию пришла ниоткуда». Новую мелодию, как мы уже убедились, не содержащую в себе нового слова, и заимствовать можно, и утаить легко. Но от кого легко утаить? — от читателей, стиховедов, но не от самого себя! И не могла от себя утаить совестливая Ахматова, чью музыку она удочерила, и не прощала этого ни себе, ни — Цветаевой (даже после трагической развязки в Елабуге), — и без того сложные отношения между двумя великими женщинами-поэтами еще более усложнились.

Принято считать, что молодая Цветаева обожала Ахматову, а та ее недооценивала. Раз и прочно принятое — становится легендой, а легенду редко кто, как правило, подвергает сомнению. Внимательно вчитайтесь в «Нездешний вечер» Цветаевой и в ее цикл стихотворений — к Ахматовой, сравните со стихотворениями, обращенными к Блоку (где — только обожанье, обожествление), — сравните, — и вы увидите рядом с

любовью к Ахматовой почти в каждом стихотворении и напряженное соперничество, и великую ревность к «Горбоносой, — чей смертелен гнев и смертельна — милость», и т. п. Да, и — соперничество, да, и — ревность.

А что Ахматова? Что — кроме двух ею посвященных Цветаевой стихотворений, где в первом («Поздний ответ») мы видим только страстное сочувствие, а я еще вижу тайный знак благодарности за бесценный подарок-музыку, поскольку написано это стихотворение вслед за поэмой «Путем всея земли» — 16 марта 1940 г., а во втором («...И отступилась я здесь от всего») — только любящая память. Но зато в самой «Поэме без героя» прикрито музыкой и соперничество, и та же ревность, и насмешливое неприятие, и признание.

Чувства Цветаевой — распахнуты в ее творчестве, что во многом и обуславливает тягу к распахнутой и круто выходящей из традиции форме. Чувства же Ахматовой в ее стихотворном мире — всегда напряженно-сдержанны, что и обуславливает не сразу бросающиеся в глаза взрывы внутри традиционной формы, и именно поэтому, как это ни парадоксально, музыка «Кавалера» — и есть «отеческий сад» для Ахматовой — новое в традиционном понимании. М. б. — это тоже одна из причин, по которой Цветаева, с годами все резче и резче стремящаяся выйти вон из всех канонов, не услышала, хотя бы задним числом, ошеломляющей новизны традиционного «Кавалера».

В «Литературном обозрении» № 7 за 1985 год помещены воспоминания Э. Бабаева об Ахматовой «На улице Жуковской». Из записной книжки военных лет автор приводит вот такое высказывание Ахматовой: «Марина Цветаева много обо мне думала. Наверное, я ей очень мешала». Но мне кажется, и я это попытаюсь доказать, то ли в специальной главке, то ли на протяжении всей моей работы, что и Ахматова думала о Цветаевой, которая ей «мешала» ничуть не меньше, если не больше, в особенности с того момента, когда Ахматова набрела на дитя любви, на поклон ветрам положенное (в данном случае — на поклон ахматовскому Борею): «И опять под подсказку Борея // Это все я для вас пишу» — из строфы, не вошедшей в основной текст Поэмы. Мешала? Нет, уместнее сказать — помогала. Со-



перничество великого с великим — всегда во благо творчеству. Моцарт может мешать Сальери, но Моцарт — другому Моцарту, на мой взгляд, — никогда!

Проникая острым лучом аналитического ума в творчество и в жизнь Пушкина, Ахматова в своих работах о Пушкине освещала этим лучом и свою поэзию, и свою внутреннюю жизнь, свои комплексы, которые в стихах, в отличие от Пушкина, она глубоко затаивала. В работе «О XV строфе второй главы «Евгения Онегина», о мании преследования (хандре), посвящении в шпионы (о мнимой дружбе) и о первом слое стихотворения «Вновь я посетил» («милые южные дамы»)» — Ахматова пишет: «Вот что я называю пушкинской болезнью (поэт говорит о послеодесском периоде):

Я зрел врага в бесстрашном судии,  
Изменника — в товарище, подавшем  
Мне руку на пиру, — всяк предо мной  
Казался мне изменник или враг.

Нам кажется, что такого Пушкина никогда не было — мы такого не знаем, но ведь он лучше знал самого себя... Это тот первый слой, который поэты скрывают почти от самих себя».

Далее Ахматова заключает: «К его и нашему счастью, эти страшные периоды не были отмечены молчанием его Музы. Наоборот! То, что он своими золотыми стихами описывал свои эти состояния, и было своеобразным лечением».

Я почти уверена, что заимствование у Цветаевой музыки для Поэмы и было тем самым «первым слоем, который поэты скрывают почти от самих себя». И Ахматова своими золотыми стихами избавлялась от своих болезненных комплексов, но опять-таки тайно, а не так открыто, как Пушкин. Нет, не казалась Цветаева Ахматовой врагом, Боже упаси. Ахматовский комплекс, связанный с Цветаевой, был гораздо шире по амплитуде: от благодарности за щедрый подарок до крайнего этим подарком раздражения, от обостренного чувства вины до мучительного понимания, что эта вина — не вина. От ожесточенного сочувствия («Словно та, одержимая бесом, // Как на Брокен ночной неслась») до тайного оплакивания Цветаевой («И уже предо мною прямо // Леденела и стыла Кама»).

И не случайно в статье о «Каменном госте», стараясь установить до сих пор не установленные комплексы Пушкина: «боязнь счастья, то есть потери его (то есть неслыханного жизнелюбия), и загробной верности — загробной ревности», Ахматова писала: «...как глубоко Пушкин запрятал свое томление по счастью, своеобразное заклинание судьбы, и в этом кроется мысль: так люди не найдут, не будут обсуждать, что невыносимо (см. «Ответ анониму»). Спрятать в ящик с двойным, нет, с тройным дном...» Это третье дно, как я понимаю, и есть то третье дно ахматовской шкатулки (до 60-го года была шкатулка с двойным дном), тот первый слой, который Ахматова скрывала почти что от самой себя и где следует искать «тень, призрак музыки» — Цветаеву.

В ахматовской прозе о Пушкине очень многое говорит о том, что Ахматова свою судьбу примеряет на других поэтов (в данном случае на Пушкина) и — наоборот. Для меня важно, что это мое предположение я могу подкрепить цитатой из «Записок об Анне Ахматовой» Лидии Чуковской (том 2, стр. 260)<sup>1</sup>: «Без знания — понимание невозможно, однако, сколько встречаешь знатоков, знающих предмет, но не понимающих в нем ровно ничего! Ахматовой же разгадывать пушкинскую поэзию и пушкинскую судьбу приходится на помощь еще и то (скрываемое ею) обстоятельство, что она вольно или невольно примеряет судьбу поэтов, родных и неродных, Данте и Пушкина, на свою собственную». Добавлю: примеряла — и пастернаковскую, и цветаевскую, что очевидно из тех же «Записок...» Л. Чуковской.

«Разве я других виноватей?» — эту строчку из «Решки» я считаю ахматовской «опиской», пользуясь ее же термином. В неоконченной работе «Две новые повести Пушкина» Ахматова замечает: «Что итальянец не только импровизатор, но и поэт, видно из нескольких «описок» Пушкина: 1) стул в комнате итальянца завален «бумагами» и бельем. Какие же, помилуй Бог, «бумаги» у только что приехавшего нищего импровизатора? Это, конечно, рукописи писателя; 2) Чарскому было неприятно видеть поэта в одежде заезжего фигляра; 3) «Вы поэт, так же, как и я,—

---

<sup>1</sup> Цитирую здесь и далее по парижскому изданию «Записок...».

говорит иностранец...» «...Надо сознаться, что это существо все время как бы двоится перед нашими глазами (то — червь, то — Бог)...» Далее Ахматова утверждает, что «история отношений Пушкина с Мицкевичем еще не написана», как, добавлю, еще не описана история отношений Ахматовой и Цветаевой.

Я привела этот отрывок о Мицкевиче не случайно, — в нем есть и ахматовская описка, скорее — «луч-описка», который бросила Ахматова и на свой Триптих: «это существо все время как бы двоится перед нашими глазами». Это намек на контаминации прототипов, приходит на память и фраза Цветаевой из «Истории одного посвящения»: «от троящегося лица — туман». Думаю, что некоторые ахматовские «описки», а они психологически закономерны, помогут разобраться в сдвоенных и в строенных персонажах «Поэмы без героя», и отчасти в сложных отношениях между Ахматовой и Цветаевой, в ахматовском комплексе, в ее муке-«достоевщине», которую она тщательно скрывала. Даром ли Ахматова выросла из таких, на беглый взгляд, полярных Поэтов, как Пушкин и Достоевский.

И мне кажется, вовсе не только в предчувствии ждановской грозы, разразившейся над ней и Зощенко в августе 46-го года, а еще из-за невозможности простить себе, на чьем музыкальном черновике создавалась поэма-симфония, Ахматова в январе того же года написала:

Теперь меня позабудут,  
И книги сгнут в шкафу,  
Ахматовской звать не будут  
Ни улицу, ни строфу.

Нет! Анна Андреевна, — кричу я ей с земли, — строфу зовут и будут звать ахматовской! Да и улицу — назовут. Хотя печься о подобном не поэтово дело.

Итак, задумавшись над неизбежным диктатом музыки и ее тайновдохновляющей силой, я начала было искать Цветаеву в отдельных, настойчиво только ей присущих словах-знаках-символах (например: верста, плащ, Психея) и меж строк «Поэмы без героя», да увидела ее и в посвящениях, и в двойниках, да что там в двойниках — и в строенных фигурах, так как

тайна, чудом позволившая однажды к ней прикоснуться, оказывается, не только рождает тайну, но и распеленывает ее. А моим самым близким друзьям, думающим, что я «пытаюсь бросить тень на великую Ахматову», я отвечаю: разве можно бросить тень на Бессмертие?

И уж коли меня, говоря строкою Ахматовой, «беспутал в укладке рыться», то хочу сказать ее же словами: «На всякий случай я решила записать мои находки, потому что они могут пригодиться кому-нибудь в работе» (см. «Пушкин в 1828 г.»).

## Часть вторая

---

### СРОЧНЫЙ ОТВЕТ

Я сама не из таких,  
Кто чужим подвластен чарам,  
Я сама... Но, впрочем, даром  
Тайн не выдаю своих.

*Ахматова*

Ты проходишь на запад солнца,  
И метель заметает след.

*Цветаева*

Не удивительно, что ни в зеркалах, ни в окнах Триптиха никому не могло прийти на ум искать Цветаеву. Еще бы, ведь они до июня 1941 года и знакомы не были, да и какое имела отношение москвичка Цветаева к литературно-художественной среде Петербурга 10-х годов? Но тогда почему в одном из вариантов «Либретто балета» из «Заметок к «Поэме без героя» Ахматова пишет: «...На этом маскараде были *все* (слово «все» выделено Ахматовой.— *И. Л.*), 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...»? Обратите внимание, что длинный перечень гостей начинается с двух героев «Поэмы». Зашифрованного Мандельштама и глубоко затаенной Цветаевой.

И почему вдруг не позже и не раньше, а, как я уже отмечала в предыдущей главе, — вслед за поэмой «Путем всея земли» — 16 марта, когда шло обдумывание музыки для «Поэмы без героя» и, м. б., уже началась работа над ней, Ахматовой написано стихотворение «Поздний ответ», который я про себя называю «срочным» и рассматриваю как тайный знак благодарности за наиредчайший подарок — музыкальный подкидыш, нотный черновик, о бесценности которого щедрая дарительница и не подозревала. Мне совершенно необходимо разобрать это стихотворение не только для того, чтобы доказать, что в «Поэме без героя» своими «двойниками» Ахматова считала главным образом поэтов, и не потому, что, рассмотрев все метры<sup>1</sup>

Ахматовой за 1940 год, я установила, что лишь «Поздний ответ» написан анапестом («Поэма без героя» в основном построена на анапестическом дольнике), но и для того, чтобы еще раз убедиться самой и убедить читателя: не только за каждой строкой, но и почти за каждым словом в поэзии Ахматовой (а в Поэме особенно) стоит конкретная реальность — от предметной до исторической.

Полностью привожу стихотворение:

## ПОЗДНИЙ ОТВЕТ

Белорученька моя, чернокнижница.

*М. Цветаева*

Невидимка, двойник, пересмешник,  
Что ты прячешься в черных кустах,  
То забьешься в дырявый скворечник,  
То мелькнешь на погибших крестах,  
То кричишь из Маринкиной башни:  
«Я сегодня вернулась домой,  
Полюбуйтесь, родимые пашни,  
Что за это случилось со мной.  
Поглотила любимых пучина,  
И разрушен родительский дом».  
Мы с тобою сегодня, Марина,  
По столице полночной идем,  
А за нами таких миллионы,  
И безмолвнее шествия нет,  
А вокруг погребальные звоны,  
Да московские дикие стоны  
Вьюги, наш заматающей след.

Первая строка — «Невидимка, двойник, пересмешник» — сразу останавливает мое разгоряченное зрение и как имеющая непосредственное отношение к «Поэме без героя», и как метафора-характеристика Цветаевой. Легче всего объясняется «невидимка» — не были знакомы, но есть и второй смысл-замысел-предчувствие: долго, а может, и вечно будет жить Цветаева невидимкой в Триптихе. А как понимать «двойник»? Не имеет ли «двойник» из «Позднего ответа» прямого отношения к строке из Поэмы — «ты один из моих двойников»? В самом начале моего обдумывания музыкального генезиса, с одной стороны, а с другой, — желания Ахматовой поселить Цветаеву в Триптихе двойником-невидимкой, я спросила у Лидии Корнеевны по телефону о «двойниках» в «Позднем ответе». Впервые в жизни я услышала от нее не-

логичное: «Марина Ивановна никогда не была двойником Анны Андреевны, как Ахматова не была двойником Цветаевой». «Но ведь Ахматова в стихах почему-то назвала ее двойником», — открыла я было рот, но вовремя остановилась. Конечно, можно «двойник» понять как метафору: у Ахматовой сын в концлагере, у Цветаевой — дочь. Но тогда — миллионы людей «двойники», тем более что из стихотворения видно, «за нами таких миллионы». И все-таки это объяснение было бы поверхностным. Мне думается, что хоть и ее «поведано словом» — «а за нами таких миллионы», своим «двойником» в Триптихе Ахматова называет только поэта, да и не всякого, а с трагической судьбой. Как в «Позднем ответе» «двойник» — это явно поэт, так и в герметической «Поэме без героя» — «ты один из моих двойников» тайнописно обращено к Цветаевой, а в Эпиллоге Триптиха — к Мандельштаму:

А за проволокой колючей,  
В самом сердце тайги дремучей,  
Я не знаю, который год,  
Ставший горстью лагерной пыли,  
Ставший сказкой из страшной были,  
Мой двойник на допрос идет.

И даже не напечатанные ранее строфы из «Решки»: «Ты спроси у моих современниц...» и т. д. — не делают более открытым Триптих, а только высветляют время в Части первой.

Иное дело — открытый «Реквием», где Ахматова — как бы двойник всем, кто толчется в очереди у тюрем: «И ненужным привеском болтался // Возле тюрем своих Ленинград».

А что — «пересмешник»? Это «птица семейства воробьиных, передразнивающая голоса других птиц». В одном из толкований этого слова у Даля сказано: «это человек, способный представлять других в лицах». В данном случае пересмешник-птица не может звучать для Цветаевой обидно. Скорее это глубокое, хоть и иронически выраженное, недоуменное сочувствие: как, дескать, могла Цветаева так передразнить ахматовскую судьбу? Ахматовский «пересмешник» как бы говорит Цветаевой: «О Господи, Марина Ивановна, неужели Вы там не знали о жутких репрессиях здесь и позволили своей дочери повторить судьбу

моего сына, неужели и о Вас можно сказать как о «глупом мальчике» Князеве:

*Он не знал, на каком пороге  
Он стоит, и какой дороги  
Перед ним откроется вид...»*

С. И. Липкин более точно объяснил мне недоумение Ахматовой, сказавшей ему: «Как могла Марина Цветаева, воспевшая белое движение в «Лебедином стане», вернуться сюда, где убивают вообще ни за что?»

Но есть и прямое прочтение пересмешника-человека. Ахматовой было глубоко чуждо перевоплощение в своего героя, что Цветаева в своем творчестве делала очень часто с присущей ей неукротимой фантазией и с фантастическим дарованием поэта-актера в наивысочайшем смысле этого слова (то она Марина Мнишек, то цыганка, то царица и т. д.). Ахматова же только в «Поэме без героя», где Ахматова в нескольких местах соединяет себя с действующими лицами. Но если это, например, «Лотова жена», то написана она в третьем лице, а черты ахматовской судьбы угадываются читателем внутри этого гениального стихотворения. Разные поэты — разные системы, как в Галактике. То, что для Цветаевой — подлинная жизнь, для Ахматовой — актерство. (Поэтому определение «актерка» в строке из Поэмы: «петербургская кукла, актерка», вполне может быть применено не только к Судейкиной, но и к родительнице музыки — Цветаевой. Тем более что издревле бродячие «актерки» чаще, чем кто-либо, бросали своих детей «на поклон ветрам».)

Строку «что ты прячешься в черных кустах» можно было бы просто отнести к свойству птицы-пересмешника, но трагическая подоплека первой строки требует иного толкования, и его следует искать в «Медном всаднике», где есть такое место:

*...Там ни былинки. Наводнение  
Туда, играя, занесло  
Домишко ветхой. Над водою  
Остался он, как черный куст,  
Его прошедшею весною  
Свезли на барке. Был он пуст  
И весь разрушен...*

Итак, вторая строка стихотворения «Что ты пря-



чешься в черных кустах» прямо связана с 9—10 строками «Позднего ответа»:

Поглотила любимых пучина,  
И разрушен родительский дом.

Получается, что Ахматова криком Цветаевой из «Маринкиной башни» говорит о сталинской эпохе как о стихийном бедствии русского народа, о русском потопе-наводнении. Такое понимание нашего народного горя невероятно глубоко по историческому двойничеству петровской и сталинской эпох. Не случайно из-за пристрастия к конкретному изображению как неодушевленной вещи, так и одушевленного предмета — человеческого характера, его приверженности тем или иным идеалам, в 17-строчном «Позднем ответе» Ахматова отдает пятистрочную трибуну-башню Цветаевой:

Я сегодня вернулась домой,  
Полюбуйтесь, родимые пашни,  
Что за это случилось со мной.  
Поглотила любимых пучина,  
И разрушен родительский дом.

Общезвестно, что Цветаева не любила Петра Великого, попросту говоря, стояла на стороне Софьи («Как Петр-Царь, презрев закон сыновний, // Позарился на голову твою»).

Здесь смутное время, как и у других поэтов, например, у Волошина и Цветаевой, перекликается с трагической русской современностью.

Кем разрушен родительский дом?

И мне мерещится, что Сталина подразумевала Ахматова в Поэме, когда в 1960 году «Я надеюсь, нечистого духа // Вы не смели сюда ввести» заменяет на:

...Однако  
Я надеюсь, Владыку Мрака  
Вы не смели сюда ввести?  
Маска это, череп, лицо ли —  
Выражение злобной боли,  
Что лишь Гойя мог передать  
Общий баловень и насмешник,  
Перед ним самый смрадный грешник —  
Воплощенная благодать...

Тогда и самый смрадный грешник — Петр? Возможно. Действительно, перед Владыкой Мрака — Сталиным — воплощенная благодать. Но есть второе про-

чтение, не менее, а более существенное для диалога между Ахматовой и Кузминым в «Поэме без героя».

В общем баловне и насмешнике и даже в самом смрадном грешнике многим видится Кузмин, которого Ахматова в «Решке» назовет: «Сам изящнейший сатана». Возможно. Но допустимо ли такому крупному художнику, как Ахматова, петербургского поэта-грешника, пусть человека, которого она не любила, сравнивать с чудовищем, уничтожившим миллионы людей, залившим кровью нашу страну? Возможно ли Кузмина назвать Владыкой Мрака, как, обижаясь на Ахматову за Кузмина, думает замечательный американский славист Джон Мамстад?

Я полагаю так: в первой редакции Поэмы «нечистый дух» мог относиться и к Кузмину. Но постепенно в сознании Ахматовой образ менялся, наращивался, и она пришла к Владыке Мрака — Сталину. Так меняется и наращивается в Поэме многое, впитывая в себя выстраданную злободневность, но не поступаясь категориями Вечного времени. Как же понять три последние стиха этой строфы? Думаю, что здесь рудимент «нечистого духа» из первого варианта Поэмы. Понимаю спорность моей мысли, но иначе объяснить эти строки не могу. Напомню только, что строфа о Владыке Мрака введена в Поэму в годы так называемой «оттепели».

...Меня закрутило и отнесло бурным потоком сознания от «черного куста». Еще бы! Только сейчас я, жительница сталинской «эпохи», обрела смутную надежду, да и очень зыбкую: восстановим мы Душу-живу нашего народа, хоть это потруднее, чем было нашим отцам выиграть Отечественную войну. А то ведь с восьмилетнего возраста я ощущала себя во времени: и стоящей перед угрозой «наводнения», и барахтающейся в нем, и сходящей с ума при виде «черного куста».

Кстати, «черный куст», вырванный из почвы контекста, зрительно воспринимается как знак пожара, который и будет происходить в «Либретто балета», а намек на этот пожар уже есть в Поэме: «Ветер рвал со стены афиши, // Дым плясал вприсядку на крыше...»

Но вернусь к «Позднему ответу». После «что ты прячешься в черных кустах» идут строки:

То забьешься в дырявый скворечник,  
То мелькнешь на погибших крестах.

Первую строчку можно объяснить как метафору: «дырявый скворечник» — наши беззащитные перед произволом власти жилища, про которые никто из нас не может сказать: мой дом — моя крепость. Но за этой строкой стоит и литературная реальность: «Ты будешь разрушен, высокий Приамов скворечник». Эта прямая переключка с Мандельштамом укрепляет мою мысль о том, что в «Позднем ответе», как и в Поэме, «двойники» Ахматовой — поэты. А погибшие кресты? Не те ли это колокола, которые Петр переплавлял на пушки? Не те ли это колокола и кресты, которые были сброшены с храмов варварами XX столетия в адскую плавильню? Очевидно, те, но только в иносказательном смысле. Однако Ахматова даже иносказание подкрепляла зрительной конкретностью. А как можно увидеть то, что расплавлено? Может быть, порывшись в ахматовской или не в ахматовской «укладке», я еще узнаю, о каких именно погибших крестах идет речь в «Позднем ответе»<sup>1</sup>. Тем более что следующая его строка «то кричишь из Маринкиной башни» еще раз доказывает, что возможное иносказание Ахматова подкрепляет зрительной реальностью.

Этой строке, в частности «башне», я должна уделить еще не одну страницу в данной главе. Начну с замечательного по своей краткости и достоверности комментария Л. Ч. (II том «Записок об Анне Ахматовой»): «Маринкиной» именуется одна из башен Коломенского Кремля; по преданию, там была и скончалась Марина Мнишек. Образ Марины Мнишек — один из образов, нередко встречающихся в поэзии Цветаевой; а припомнить Коломенский Кремль, говоря о Цветаевой, тоже естественно: Мари́на Ивановна провела детство и юность в Тарусе (тогдашней Калужской губернии) неподалеку от Коломны. Для Ахматовой же «Маринкина башня» — совершенная ре-

---

<sup>1</sup> Нашла, нашла! — через пять лет, —  
— Где кресты твои святые? — Сбиты.  
— Где сыны твои, Москва? — Убиты.

*10 декабря 1917 года*

Строки второго стихотворения из цветаевского цикла «Лебедный стан».

альность: в июне 1936 года она посетила Коломенский Кремль и повидала «Маринкину башню».

Все мне по сердцу в этом примечании: и то, что, и звука не произнеся о метафоре, Л. Ч. ее приводит, упоминая Марину Мнишек (метафора-история — черта творческой биографии Цветаевой), и то, что «Маринкина башня» для Ахматовой — наглядная реальность. А еще поневоле вспоминается здесь русская идиома — коломенская верста. Не отсюда ли «полосатой наряжен верстой» в Поэме? Я уже говорила в своей «Новогодней ночи» о словах-знаках Цветаевой. Я не буду считать, сколько раз «башня» возвышается в ее поэзии и прозе («Башня в плюще»): тут понадобился бы компьютер, но у меня его нет, да и с техникой я не в ладу. Приведу всего три примера:

Гадать по звездам в черной башне,  
Вести детей вперед, сквозь тень...

Мимо ночных башен  
Площади нас мчат...

Есть черный тополь, и в окне — свет,  
И звон на башне, и в руке — цвет...

(«Бессонница») — это из стихотворения, написанного Цветаевой 17 июля 1916 года. Но «башен» довольно много и в ахматовских стихах. Например, в «Белой стае»:

Так много камней брошено в меня,  
Что ни один из них уже не страшен,  
И стройной башней стала западня,  
Высоко среди высоких башен.

(стих. «Уединение», 1914 г.). Так что Боже меня сохрани вырвать камень из цветаевской «башни» и бросить в ахматовскую. Скорее всего Цветаева, в данном случае, прельстилась ахматовской «башней» и много их понастроила в своих стихотворениях. «Башни» будут у Ахматовой и позже, например, в стихотворении «Лотова жена».

Ни на одно слово нет и не может быть монополии. Размноженные Цветаевой ахматовские «башни» свидетельствуют о давней словесной неявной связи между Ахматовой и Цветаевой. И если пользоваться термином «обратной связи», то в «Поэме без героя» цветаевские слова-знаки служат для меня как бы до-

рожными указателями, расставленными удочеренной музыкой, чтобы не потерять своей родительницы.

В I томе «Записок», в разделе «В промежутке», Л. Ч. рассказывает, что, когда у нее в доме в присутствии Т. Г. Габбе Ахматова читала Поэму (я думаю, только фрагменты.— *И. Л.*), Тамара Григорьевна Габбе сказала: «Когда слушаешь эту вещь, такое чувство, словно вы поднялись на высокую башню и с высоты поглядели назад...» Л. Ч., без сомнения, полагает, что: «Эти слова впоследствии вызвали к жизни строки во «Вступлении» к Поэме:

Из года сорокового,  
Как с башни, на все гляжу.

И я так думаю. Казалось бы, неопровержимый факт! Но Ахматова, видно, измученная тем, что «и отбоя от музыки нет», и уже как бы не веря, что уж «башня»-то не надиктована цветаевской музыкой, 26 декабря 1955 года, когда ее в больнице навестила Л. Ч., обратилась «вдруг» к Лидии Корнеевне: «Я давно хочу, чтобы вы мне напомнили: когда я читала «Поэму» у вас — тогда, в Ленинграде,— что говорила Тамара Григорьевна? Помню, интересное, но забыла, что»<sup>1</sup>. Я сомневаюсь, что Ахматова забыла об этом разговоре. По моим наблюдениям — например, по воспоминаниям самой Ахматовой,— у меня засело в уме: Ахматова (как, впрочем, почти все поэты) всегда помнила, кто и что ей говорил о ее стихах, а в особенности — о Поэме, и даже записывала. Это мое сомнение подтверждается тем, что, когда Лидия Корнеевна, повторив Ахматовой почти слово в слово то, что я процитировала здесь, стала вспоминать, как Т. Г. Габбе говорила это — «прижавшись спиной к книжным полкам»,— Ахматова неожиданно бросила: «В лиловом шарфе?» Но если цвет шарфа запомнила, то вряд ли забыла г л а в н о е.

Нужен был Ахматовой свидетель и для нее самой, и для Л. Ч., а может быть, и для потомков (Ахматова знала, что Лидия Корнеевна ведет дневник их встреч), если найдется такая паршивка читательница, как я, роющаяся в «укладке» и бесстыдно тычущая своим пером в ахматовскую болевую точку. Об этой болевой точке говорит и строфа, не вошедшая целиком в Поэму (в Поэме она изменена):

---

<sup>1</sup> II том «Записок об Анне Ахматовой».

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, где только тень?

Сама, сама! Ведь и удочеренная музыка — уже давно сама Ахматова! Но нет, комплекс памяти-совести вообще, и в частности по отношению к Цветаевой,— видимо, куда изнурительней, чем комплекс «мании преследования», который обнаружила Ахматова у Пушкина.

Почему понадобился Ахматовой свидетель для нее самой, ясно: укрытие первого слоя почти что от самой себя. А почему Ахматова брала в свидетели Чуковскую для Чуковской? По-моему, вот почему: Ахматова, которая в 40-м году читала Л. Ч. все свои только что написанные стихи и даже отрывки из «Путем всея земли», и отрывок «Вестник» из Поэмы, не прочла только «Позднего ответа», вероятно не желая, чтобы чуткое ухо Чуковской уловило в нем уже почти обозначившуюся строфу-музыку Поэмы и иначе бы услышало ее «башню», с которой связывала Л. Ч. исключительно Т. Г. Габбе. Кроме того, разговор-воспоминание о «башне» был, мне кажется, некоей подготовкой к тому, чтобы с опозданием в шестнадцать лет без трех дней, а именно 20 марта 1956 года, познакомить Л. Ч. с «Поздним ответом». (О, 56-й! Разве можно забыть о тебе, о тебе, сказавшем нам устами Хрущева, что Сталин — «Владыка Мрака», о тебе, когда слово «реабилитация» было одним из главных слов — и радостных, и мучительных, ибо чаще всего к существительному «реабилитация» прилагалось наречие: «посмертно». Мало кто уже мог сказать из своего «дырявого скворечника», из своей некрепости: «Я сегодня вернулся домой».)

Наконец, миновав «башню», я стремительно выхожу на широкий скорбный простор московской зимней полночи «Позднего ответа», где:

Мы с тобою сегодня, Марина,  
По столице полночной идем,  
А за нами таких миллионы,  
И безмолвнее шествия нет,  
А вокруг погребальные звоны,  
Да московские дикие стоны  
Вьюги, наш заметающей след.

«Реквием» Ахматовой — самое высшее прочтение этих последних семи строк стихотворения. И все-таки мимо некоторых частностей я не могу пройти.

Например, час действия. Полночь. И какая — вьюжная. И опять вспоминается из цветаевского «Кавалера»: «Мы приходим из ночи вьюжной». Значит, музыка-подкидыш уже начинает надиктовывать свое. И неудивительно: последние пять строк уже настолько близки к ритму и к строфе Поэмы двумя спаренными стихами с женским окончанием, что могли бы войти в Поэму. «Поздний ответ» — напоминаю — анапест, а не его трехчастный дольник, которым написаны почти все строфы Триптиха. Но встречается совершенный анапест, например:

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

Сравните:

А вокруг погребальные звоны,  
 Да московские дикие стоны  
 Вьюги, наш заметающей след.

Вспоминается также в связи с последней строкой и стихотворение Цветаевой, выполненное с помощью анапестического долника, обращенное к Блоку, но чей ритм, заметьте, не напоминает ни ритма «Кавалера», ни ритма «Поэмы без героя». Вот первая строфа из этого стихотворения:

Ты проходишь на запад солнца,  
 Ты увидишь вечерний свет.  
 Ты проходишь на запад солнца,  
 И метель замечает след.

Так что «вьюгу», заметающую «наш след», я воспринимаю и как переключку тайную с цветаевской метелью, заметающей след, и как ахматовскую «описку». Но пора мне закругляться. И закругляюсь я, вернувшись к первой строке: «невидимка, двойник, пересмешник» по речевому стилю ведет меня к строке той ахматовской строфы, что не вошла в Поэму: «Институтка, кузина, Джульетта».

## ПОЗДНИЕ ОТВЕТЫ

Стихи растут, как звезды и как розы.

*Цветаева*

Когда б вы знали, из какого сора  
Растут стихи, не ведая стыда.

*Ахматова*

Я давно заметила, что когда человек спешит закруглить что-либо в своей жизни или в работе, он поневоле обостряет черты того, что хочет закруглить. Так и сейчас, мое желание закруглить главу привело к обострению ее черт и возникновению «Поздних ответов».

Известно, что Цветаева не только посвящала Ахматовой стихи — любящие, лстящие, соперничающие, ревнивые — но и писала Ахматовой немало писем. А получала ли на свои письма ответы? Кажется, да, если верить А. Саакянц, которая в своей книге о Цветаевой пишет, что в 20-х годах они переписывались. Почему бы мне ей не верить? Однако Саакянц приводит выдержки только из цветаевских писем... Зато мне, как читательнице, известно, что тайную, одностороннюю переписку-полемику с Цветаевой Ахматова вела в своих стихах, особенно в сороковые годы, в которых спорила не только с выбором творческого пути, с цветаевской эстетикой, но гораздо раньше и с выбором жизненного пути. Ответы на стихи Цветаевой были обычно поздними ответами, определяющимися длинными временными интервалами. Так, стихотворение Ахматовой, написанное 21 января 1940 года, я рассматриваю как поздний ответ-полемику со стихотворением Цветаевой (14 августа 1918 г.). Приведу оба стихотворения.

Ахматова:

Мне ни к чему одические рати  
И прелесть элегических затей.  
По мне, в стихах все быть должно некстати,  
Не так, как у людей.

Когда б вы знали, из какого сора  
Растут стихи, не ведая стыда,  
Как желтый одуванчик у забора,  
Как лопухи и лебеда.



Сердитый окрик, дегтя запах свежий,  
Таинственная плесень на стене...  
И стих уже звучит, задорен, нежен,  
На радость вам и мне.

Цветаева:

Стихи растут, как звезды и как розы,  
Как красота — ненужная в семье.  
А на венцы и на апофеозы —  
Один ответ:— Откуда мне сне?

Мы спим — и вот, сквозь каменные плиты,  
Небесный гость в четыре лепестка.  
О мир, пойми! Певцом — во сне — открыты  
Закон звезды и формула цветка.

Оба стихотворения, необычайно краткие и емкие, имеющие не один смысловой пласт,— полярны по своей эстетике, по методу творчества, по тем условиям, которые требует творчество. Начну свой «анализ» с цветаевского: «Стихи растут, как звезды и как розы...» Стихи, растущие, как звезды и как розы, оказывается, есть — красота, ненужная в семье. Почему «красоту» я не отношу к сравнению стихов с розами и звездами, хотя Цветаева ясно пишет: «растут, как звезды и как розы, как красота»? Последнее «как красота» — это уже горькое сетование на то, что высшие символы красоты, земной и небесной, по мнению Психеи-Цветаевой, семье не нужны. Из кого состоит семья? Та часть человечества, предпочитающая плоть духу, практически необходимые для быта, а не для Бытия предметы. «А на венцы и на апофеозы — один ответ: откуда мне сне?» Этот ответ-вопрос есть изумление поэта: откуда мне сне, то есть признание моей поэзии, если общество предпочитает практическое непрактическому, явное — сновиденному («сновиденное» — излюбленное слово Цветаевой). И дальше, развивая мысль-чувство, Цветаева доказывает, что условие творчества для поэтов — сон, и только так иррациональное предвидение становится законом. И не зря во второй строфе местоимение «я» Цветаева заменяет на множественное число «мы» — поэты: «мы спим — и вот, сквозь каменные плиты, небесный гость в четыре лепестка». Как неоднозначно это «мы спим» рядом с «каменными плитами». Казалось бы, вечным сном спим, и поэтому «небесный гость в четыре лепестка» очень напоминает крест. Но, возвращаясь к «мы

спим», все-таки ясно, что мы спим и нам снятся «каменные плиты» и «небесный гость в четыре лепестка». Это подтверждают последние две строки: «О мир, пойми! Певцом — во сне — открыты/ Закон звезды и формула цветка». Хочу заметить, что «плиты», по-видимому, непрочные, и эту их непрочность как бы подтверждает Ахматова в Поэме: «значит, хрупки могильные плиты, // Значит, мягче воска гранит...»

Для Цветаевой очень многое обозначает слово «закон», но об этом впереди. А пока не устаю восхищаться тем, как сформулировала Цветаева иррациональное начало творчества. Говоря по совести и к моему стыду, впервые всерьез вчитываюсь в Цветаеву и вижу, как логична она в своей поэтике, находящейся теперь для меня между землей и небом, между явью и сном. Я и не подозревала, всегда любя ее только раннюю — в основном, «Версты», «Психею», «Ремесло», и, как выяснилось, не глубоко, — что Цветаева так иррационально-логична и так близка мне как читательнице.

Ахматову же, так, во всяком случае, мне казалось, я знаю гораздо лучше, ибо всегда читала и перечитывала, любила и люблю все периоды ее стихотворного великолепия. И логика Ахматовой — иная, далеко не иррациональная, но, однако, и не железная, поверяющая алгеброй гармонию. И с высоты своей логики, своего поэтического метода, Ахматова страстно, но спокойно спорит с Цветаевой, доказывая, что стихи растут вовсе не из звезд и роз, а из прозы жизни, обращаясь к своей адресатке не без затаенной иронии: «Когда б вы знали, из какого сора // Растут стихи, не ведая стыда...» Дальше мы видим, что это за сор. Нет, не садовая ухоженная роза, нет, не далеко мерцающая звезда, а — одуванчик, лопухи, лебеда, то есть сорняк жизни, что выпалывается в засеянном хлебом поле. Очень непросто тот сор, из которого, по Ахматовой, растут стихи. 29 мая 1939 года Л. Чуковская записывает со слов Ахматовой (I том «Записок...»): «Перечитываю Салтыкова. Замечательный писатель. Современная идиллия — перечтите. Вот, говорят, бедняга, вынужден был эзоповым языком писать. А ему эзопов язык шел на пользу, создавал его стиль». Здесь, мне кажется, она и применила этот необходимый, особенно в подцензурное время, язык.

С одной стороны, понимаем, что стихи растут из прозы жизни, а с другой? Что есть сор в данном стихотворении? Неужто всякая чепуха? О нет! Здесь, по мне, трагическая аллегория: «сорняк» здесь то, что на протяжении всей эпохи выпалывалось властью на поле русской словесности. Это, в первую очередь, дух русского народа — русская интеллигенция, которую то и дело сравнивали с сорняком, плесенью и т. д. Это мое прочтение между строк, вернее — между слов, подтверждает и следующая строфа (предыдущая могла бы вполне кончиться и на запятой, звучать как перечисление): «сердитый окрик, дегтя запах свежий...» Согласитесь: неожиданно, что вдруг к невиннейшим одуванчикам, лопухам, лебеде как бы прибавляется и «сердитый окрик», и деготь. Это — картина реальной жизни.

Но вернусь уже к менее бросающимся в глаза признакам полемики с Цветаевой. Первую строку «Мне ни к чему одические рати» можно отнести к ахматовскому раздражению Цветаевой, которой так были свойственны оды в начальном периоде ее поэзии. Цветаева подтверждает это стихами, например, 1920 года — отказом от своих од:

Сей рукой, о коей мореходы  
Протрубили на сто верст окрест,  
Сей рукой, в ночах ковавшей — оды,  
Как неграмотная, ставлю — крест.

Полемична по отношению к цветаевскому «Певцом — во сне — открыты // Закон звезды и формула цветка» и строка Ахматовой «таинственная плесень на стене». Кто из нас в часы бессонницы не рассматривал стены, узорные обои, плесень на них, пятна сырости, обдумывая свою жизнь? Ахматова как бы доказывает Цветаевой, что вовсе не сновиденность — условие для вдохновения, а ночное ожидание «Музы с дудочкой в руке», что не во сне, а в часы бессонницы, «когда все оживают бреды», даже в плесени можно разглядеть и лица, и маски, и жизнь — шкатулку с тройным дном.

Но вот две строки:

По мне, в стихах все быть должно некстати,  
Не так, как у людей.

Поначалу мне показалось, что они не имеют никакого отношения к той, всегда поперечной судьбе «беснова-

той», у которой действительно в жизни все «не так, как у людей». Однако, задумавшись, я догадалась, что «не так, как у людей», как это ни парадоксально, имеет отношение к Цветаевой.

В творчестве Цветаевой, коли поглядеть на него с точки зрения ахматовской эстетики, все было «как у людей»; то есть как у большинства поэтов и стихотворцев 20—30-х годов, ломающих традицию и ищущих новизну не внутри традиционной музыки, а в ее деформации. 4 ноября 1962 года Ахматова, уже всеми признанная, царственная, говорила Марии Петровых и Лидии Чуковской: «В 20—30-х годах было такое поколение, которое меня и знать не желало. Как: «Она тоже пишет какие-то стихи?» Было такое поколение, которое проходило сквозь меня, как сквозь тень. Какие-то там старые тетки любили когда-то какие-то ее стишки! — И все ждали, что вот-вот явится новый поэт, который скажет новое слово». При этом упомянула модного тогда комсомольского поэта Джека Алтаузена, дескать, вот кого сейчас любят. Но о том, как боготворили в эти же годы ценители поэзии и пишущие стихи Пастернака и Цветаеву, Ахматова ничего не сказала, а могла бы... Хотя все, что сказано в «Первой части» о поколении 20—30-х,—справедливейшие слова Ахматовой.

Действительно, что творилось с поэзией в те годы? Мы видим две группы. С одной стороны, очаровывающая молодежь продукция комсомольских поэтов: Безыменского, Жарова, Уткина, Светлова, с другой стороны — поэзия левого эксперимента, очаровывающая знатоков, пишущую братию; поэзия, возглавляемая Маяковским и представителями его школы: Асеевым, Сельвинским, Кирсановым. К этой же группе недалеко видно, хотя и не без основания, относили и Пастернака, и Цветаеву. Особняком стоял Есенин, нравившийся как широким массам, так и знатокам. За редчайшим исключением для интеллигентной части пишущих стихи корифеи предреволюционные, оставшиеся в СССР,—Сологуб, Кузмин, Ахматова, Мандельштам,—постепенно отходили на второй план, переставали ее интересовать. Вот почему Цветаева, несмотря на свою эмиграцию, воспринимаемая как поэт левого направления, была важнее и интереснее для этой (большей) части пишущих и знатоков, чем Ахматова. Этому способствовало и то, что зарубежные ру-

кописи и книги еще доходили до читателей и пишущих стихи. Дошли и тамошние «Версты», и «Царь-девица», и «Психея. Романтика», и «Разлука», и «Ремесло». Как же невыносимо больно должно было быть Ахматовой, рано узнавшей, что «От счастья и славы // Безнадежно дряхлеют сердца», — как бы вообще не быть, стать неким анахронизмом, забытым почти на два десятилетия теми, многими, кто еще недавно восторгался ее талантом и славил этот талант.

«Мне ни к чему одические рати» Ахматова прочла Л. Ч. 23 января 1940 года («Записки»). Через день после его написания, не в пример отрывку из Поэмы — «Ты в Россию пришла ниоткуда», а тем более срочному «Позднему ответу». Когда Лидия Чуковская впервые услышала это хрестоматийное стихотворение, последние строки звучали так: «На радость вам и на мученье мне». И очень обдуманно и верно убрала Ахматова в этой строке «на мученье». Редко, когда рожденные поэтом стихи — на радость и читателю, и автору, — автору почти всегда на мучение. Но и столь самоуверенной в своем даре Ахматова никогда не бывала, чтобы сказать: «На радость вам и мне». Так, скорее, могла бы заявить Цветаева. Но если учесть, что это ее с Цветаевой спор о том, как растут стихи, то «на радость вам и мне» звучит победительно-иронически. В том же 1940 году, который Ахматова назвала своим «самым урожайным годом» и который мы называем ахматовской болдинской осенью, ею было написано еще одно стихотворение, кажущееся мне поздним ответом-полемикой с Цветаевой, написавшей в 1920 году:

И если все ж — плеча, крыла, колена  
Сжав,— на погост меня дала увесть,—  
То лишь затем, чтобы, смеясь над тленом,  
Стихом восстать иль розаном расцвести.

Собственно, мысль этого четверостишия не нова, могла бы принадлежать и другим поэтам, нередко обещающим в своих стихах перевоплотиться в то или иное явление природы. И все-таки я думаю, что именно с Цветаевой связано предупреждение:

Но я предупреждаю вас,  
Что я живу в последний раз.  
Ни ласточкой, ни кленом,  
Ни тростником и ни звездой,

Ни родниковой водой,  
Ни колокольным звоном —  
Не буду я людей смущать  
И сны чужие навещать  
Неутоленным стоном.

Почему же я полагаю, что это также полемика с Цветаевой? Угадываю Цветаеву и в ласточке (из цветаяевского цикла «Психея», стихотворение № 1):

Не самозванка — я пришла домой,  
И не служанка — мне не надо хлеба.  
Я — страсть твоя, воскресный отдых твой,  
Твой день седьмой, твое седьмое небо.

Там на земле мне подавали грош  
И жерновов навешали на шею.  
— Возлюбленный! — Ужель не узнаешь?  
Я ласточка твоя — Психея!

Узнаю — и в многочисленных ее колокольных звонах, а что касается ласточки-Психеи, то она заживет своей тайной жизнью и в «Поэме без героя». Кроме того, не отсылает ли к строке «Позднего ответа» «неутоленный стон»: «И московские дикие стоны», и к строчке из Поэмы — «не обманут притворные стоны», хотя эпитеты к этим «стонам» никак не отождествляемы? Как бы в ответ на «Не самозванка — я пришла домой», мнится мне, и надпись на книге «Подорожник» (это стихотворение датировано 18 января 1941 года, когда Поэма уже писалась). Привожу только нужные мне строки:

Совсем не тот таинственный художник,  
Избороздивший Гофмановы сны,—  
Из той далекой и чужой весны  
Мне чудится смиренный подорожник.

Он всюду рос, им город зеленел,  
Он украшал широкие ступени,  
И с факелом свободных песнопений  
Психея возвращалась в мой предел.

Последние две строки из второй мною процитированной строфы ведут к музыке Поэмы, музыке-подкидышу, а не только к самому сюжету Поэмы. Это, как я думаю, потому, что «Психея возвращалась в мой предел», а не «самозванка» и не «служанка».

Не буду я людей смущать  
И сны чужие навещать  
Неутоленным стоном,—

это, видимо, ответ на еще одно стихотворение Цветаевой из цикла «Даниил», написанного почти вслед стихам, посвященным Ахматовой, и возможно, втайне ей адресованное:

Соперница, а я к тебе приду  
Когда-нибудь, такую ночью лунной,  
Когда лягушки воют на пруду  
И женщины от жалости безумны.

И, умиляясь на биенье век  
И на ревнивые твои ресницы,  
Скажу тебе, что я — не человек,  
А только сон, который только снится.

И я скажу:— Утешь меня, утешь,  
Мне кто-то в сердце забивает гвозди! —  
И я скажу тебе, что ветер — свеж,  
Что горячи — над головою — звезды...

*8 сентября 1916*

Сравните с циклом стихотворений к Ахматовой, и вы увидите, что есть меж ними связь.

Думаю, я достаточно привела примеров тому, что Цветаева была не только глубоко читаема, но и являлась для Ахматовой адресатом-невидимкой, которая так определила себя как поэта:

Высоко несу свой высокий сан  
Собеседницы и Наследницы.

Знала Ахматова ее стихи и наизусть. Незадолго до написания «Путем всея земли», в самый острый период своих колебаний, воспользоваться ли чудной, но не заполненной значительным словом музыкой цветаевского «Кавалера» для Слова-Эпохи, 8-го февраля 1940 года Ахматова читала Чуковской наизусть: Сологуба, Цветаеву, Кузмина. Мне кажется, и выбор поэтов, и даже очередность чтения их стихов не случайны. У Сологуба одно из стихотворений написано той же строфой в смысле построения, но не ритма, даже не метра. Метр — анапест, а не анапестический дольник. И в тот же день Ахматова попросила принести «Форель разбивает лед» Кузмина. (Я уже во вступлении оговорила множественность интерпретаций. Спор Ахматовой с Кузминым, мотивная переключка существуют в «Поэме без героя», и об этом уже написана Р. Д. Тименчиком, В. Н. Топоровым и Т. В. Цивьян книга «Ахматова и Кузмин». Я ни в коем случае

не оспариваю это в целом интересное, глубокое исследование. Только возражаю по поводу заимствования у Кузмина Ахматовой музыки для «Поэмы без героя» и кое-чего, с этим сопряженного. Я же пишу другую книгу: «Ахматова и Цветаева!» Поэтому антигероя Поэмы — Кузмина я касаюсь исключительно в том случае, когда это необходимо для моей интерпретации, для моей версии. Для моей книги.) Весьма возможно, что «Форель» понадобилась Ахматовой для того, о чем я писала в главе «Ложный след». Жаль, что Л. Ч. не помнит, какие именно стихи Цветаевой были ею в тот вечер услышаны. Может быть, и «Кавалер»? Не исключаю. Ведь Ахматовой, наверное, было интересно проверить: замечаема ли та новая музыка, в которую помещено не-новое слово? Ведь не удержалась же Ахматова при встрече с Цветаевой от соблазна прочесть ей первый отрывок из Поэмы — или более обширный набросок! Но мысль — что сама Ахматова могла пропустить новый звук — я не допускаю. У нее был не просто острый слух, у нее был ревнивый слух на новую музыку в поэзии. Это видно и из разговоров Ахматовой с Лидией Корнеевной о пастернаковском «1905 годе», который обладает новым в русской поэзии ритмом.

Итак, я привела несколько поздних ответов невидимке-адресату Цветаевой. К ним же отношу «И никакого розового детства». В основном — стихи 1940—1941 годов. Но был кроме срочного «Позднего ответа» и еще один срочный ответ — по поводу выбора жизненного пути. Таким срочным ответом мне представляется стихотворение-письмо, которое Ахматова написала 22 июля 1922 года как бы вдогон Цветаевой, покинувшей Россию 11 мая того же года:

Не с теми я, кто бросил землю  
На растерзание врагам.  
Их грубой лести я не внемлю,  
Им песен я своих не дам.

Но вечно жалок мне изгнанник,  
Как заключенный, как больной.  
Темна твоя дорога, странник,  
Полынью пахнет хлеб чужой.

А здесь, в глухом чаду пожара  
Остаток юности губя,  
Мы ни единого удара  
Не отклонили от себя.



И знаем, что в оценке поздней  
Оправдан будет каждый час...  
Но в мире нет людей бесслезней,  
Надменнее и проще нас.

Некоторые знатоки Ахматовой считают, что и это стихотворение обращено к Анрепу, который в 1917 году перед отъездом уговаривал Ахматову эмигрировать. (В скобках замечу, что художник-мозаичист Анреп был далек от политики и вполне благоустроен — и в материальном и в моральном плане, и горечь чужого хлеба он, скорее всего, не изведal, тогда как жизнь Цветаевой с самых первых дней отъезда за границу была полна житейских невзгод, скитальчества и горечи. Так же была полна горечи эмигрантская жизнь Артура Лурье<sup>1</sup>, гораздо более близкого Ахматовой. Он также покинул Россию весной 22-го года, и есть исследователи, считающие, что «Не с теми я, кто бросил землю...» обращено к композитору Артуру Лурье. Однако доводы, кто и как жил в эмиграции, несущественны хотя бы потому, что Ахматова не могла знать, как сложится жизнь Лурье или Цветаевой в течение такого короткого срока. А вот предвидеть могла. Даром ли еще в пятнадцатом году Ахматова написала: «Громко кличу я беду: // Ремесло мое такое». Провиденья, предчувствия как своей, так и чужой судьбы у Ахматовой удивительные. К этому я еще вернусь. Всем, думаю, понятно, что вторая строфа стихотворения «Не с теми я, кто бросил землю» имеет непосредственное отношение в первую очередь к Данте.)

Почему это стихотворение — такое важное для меня по своей идее — никогда и ни за что не покидать родину — я так уверенно адресую Цветаевой, а не Артуру Лурье? Может быть, оно обращено ко всем эмигрантам? Уже в своих главах «Ложный след» и «Срочный ответ» я пыталась доказать, что «Разве я других виноватей<sup>1</sup> может быть обращено не ко всем поэтам, а лишь к определенному лицу. Это — первая причина. А вторая — я как бы глазами Ахматовой перечитываю стихи и письма, адресованные ей Цветаевой. И действительно, нахожу в них —

---

<sup>1</sup> Ахматова вместе с композитором Артуром Лурье жили в доме Глебовой-Судейкиной в то самое время, когда в «Поэме без героя» разыгрывается драма.

наряду, например, с тревогой за Ахматову,— и «грубую лесть». Хочу в этой связи упомянуть цветаевскую запись 1917 года, широко известную: «Все о себе, все о любви... Какой трудный и соблазнительный подарок поэтам — Анна Ахматова!» Третья причина: ахматовское стихотворение 1922 года «Не с теми я, кто бросил землю», которое, по мнению некоторых, обращено к Анрепу или Лурье, а по мнению других,— вообще к эмигрантам, кажется мне еще и ответом на цветаевское стихотворение, а оно не могло не оскорбить «бесслезную, надменную, простую» петербуржанку:

Не отстать тебе. Я — острожник.  
Ты — конвойный. Судьба одна.  
И одна в пустоте порожней  
Подорожная нам дача.

Уж и нрав у меня спокойный!  
Уж и очи мои ясны!  
Отпусти-ка меня, конвойный,  
Прогуляться до той сосны!

26 июня 1916

Нет, не одна подорожная! — как бы возражает Ахматова,— да и судьба у нас не одна.

Есть и еще одно объяснение, и это, пожалуй, главное (цитирую запись Чуковской от 13 ноября 1940 г.):

«Потом прочла о кукле и Пьеро. Я рот открыла от изумления, до того это на нее не похоже.

— А между этими двумя будут «пятнадцатилетние руки»,— объяснила Анна Андреевна. (Позже это стихотворение будет называться «Мои молодые руки». — *И. Л.*)

— Это у вас какой-то совсем новый период,— сказала я.

Она сидела уже не на диване, а в своем ободранном кресле, грустно и трогательно раскинув руки. Заговорили почему-то о Мицкевиче. Я сказала, что гневные стихи Мицкевича против Пушкина, в сущности, справедливы, и Пушкину, чтобы ответить с достоинством, только и оставалось, что отвечать с надзвездной высоты.

— Вы не правы,— сказала Анна Андреевна,— Пушкин вел себя гораздо лучше, чем Мицкевич. Пушкин писал как русский, а Мицкевич звал поляков на бой, а сам сидел в Германии и разводил романы с немочками. Это во время восстания!»

В недоуменном «почему-то заговорили о Мицкевиче» угадывается удивление Лидии Корнеевны. Почему сразу от прочитанного отрывка «Вестник» Ахматова перешла к разговору о Мицкевиче? Мне же, знающей теперь, на чьем музыкальном черновике Ахматова писала свой Триптих, знающей, что Психея-Цветаева являлась тем комплексом, который поэт скрывает почти что от самого себя, ассоциативный переход от «Ты в Россию пришла ниоткуда» к Мицкевичу ничуть не удивителен. Даже закономерен. По-видимому, Ахматова, читая «Вестник», думала о Цветаевой, которая до 1939 года жила в эмиграции и в «Лебедином стане» призывала на бой (правда, еще живя в России), да и «романы разводила» — очаровываясь и стремительно разочаровываясь.

Обдумывая сказанное и написанное Ахматовой о Мицкевиче, впору вывести отношение:

$$\frac{\text{Пушкин}}{\text{Мицкевич}} = \frac{\text{Ахматова}}{\text{Цветаева}}$$

Но разве это вражда? Это — любовь-вражда! Отношения между Пушкиным и Мицкевичем давно, хотя и смутно, освещены в нашем литературоведении, тогда как взаимоотношения Ахматовой и Цветаевой еще — по-настоящему — остаются закрытыми для читателей. Неразрывность любви-вражды, неразрывность-разлука куда сильнее, чем любовь взаимная, и куда плодотворнее для творчества. Эта же неразрывность-вражда-ревность-любовь связывала двух совершенно разных поэтов — Ахматову и Цветаеву, и может быть, главным образом потому, что это были великие женщины.

И как тут мне не возразить Лидии Корнеевне, записавшей 22 мая 1962 года: «Анна Андреевна отослала меня в пустую столовую, вручив мне статью Мочульского: сравнительный анализ поэзии Ахматовой и Цветаевой. (А какая, в сущности, между ними связь? Что обе они — женщины? Маловато. Сходства ведь никакого)».

Какая связь? — Неразрывнейшая! — И основания есть у критика — даже то, что обе они — женщины, и в особенности, что разные поэты. На мой взгляд, сравнивать поэтов разных — дело куда более плодотворное для движения русского стихотворчества, чем сопоставлять поэтов одного направления. Хотя даже

поэты одного направления, одной школы, не могут быть похожи один на другого. Похожи друг на друга не поэты, а эпигоны их либо «самостоятельные» посредственности.

Не нравилось и самой Ахматовой, когда ее сравнивали с женщинами, однако не нравилось настолько по-женски, что, ей-ей, ни в коем случае нельзя пренебречь ее принадлежностью к «слабому» полу. Бывают поэту-женщине такие похвалы: «мужская рука»! Смешно мне это... Рука-то рукой, а как быть с душой? У женщины-поэта, какой бы сильной рукой она ни обладала, всегда душа-женщина, душа-мать, со всеми ее сильными — посильней, чем у мужчины, — сторонами. И со всеми такими явными беззащитностями-беспомощностями, каких у мужчин-поэтов, пожалуй, и не встретишь. Опять же, сама Л. Ч. излагает высказывание Ахматовой на «женскую тему» 1 января того же года:

«— Поэма вышла вторым изданием в Нью-Йорке. С длинной статьей Филиппова. Там все бы ничего, да конец меня огорчил: пишет, что я русская Жорж Занд... Она была толстая, маленькая, ходила в штанах и один любовник знаменитее другого... Прежде меня называли русской Сафо, это мне больше правится...»

И именно сейчас, когда я пишу эти строки, ко мне в комнату вошел со смехом Липкин, держа в руках вышедшую в Париже книгу Марии Разумовской о Марине Цветаевой: «Ну подумай: только вчера я тебе рассказывал о веселом, радостном вечере, который мы провели с Анной Андреевной у меня, и как она отзывалась о Деборд-Вальмор, а сегодня читаю, что Пастернак сравнивал Цветаеву с Деборд-Вальмор. Я-то тогда не знал, теперь все понятно...»

— А можно, я хоть на этот твой рассказ о встрече с Ахматовой сошлюсь? — «Ну так и быть, валяй!»

И вот сейчас, приведя отрывок из первого письма Пастернака к Рильке, я перескажу то, что мне поведал Липкин. В 1926 году Пастернак написал Рильке: «...В тот же день, что и известие о Вас, я здешними окольными путями получил поэму, написанную так неподдельно и правдиво, как здесь... никто из нас не напишет. Это было вторым потрясением дня. Это поэта Марина Цветаева, прирожденный поэт большого таланта, родственного по своему складу Деборд-

Вальмор». Я полагаю, что об этом письме знала и Ахматова. Все, что ее интересовало, она умела заполучить неведомыми путями. И Л. Ч. в своих «Записках» дивилась, как попало к Ахматовой то, что Блок написал о ней, и то, что хранилось в спецхране. Правильно думает Л. Ч.: «старались поклонники».

Привожу рассказ Липкина о его встрече с Ахматовой. Точной даты встречи не помнит, год 1958—59. Липкин даты вообще запоминает плохо, но зато изумительно помнит и атмосферу того или иного периода времени, конкретного события, и свои с кем бы то ни было диалоги, в особенности если собеседник ему интересен, значителен. Рассказ Липкина:

«— Я поставил на стол бутылку «Лидии», тогда очень модного вина. Закуска была хорошая, но Анна Андреевна сказала, что это вино ей не нравится.

— А может быть, водочки? — предложил я.

— Немного — с удовольствием, хотя мне это запрещается, — и показала мне, достав из кармана, то ли нитроглицерин, то ли валидол. Я тогда еще был здоров и не знал, что это за лекарства. Мы выпили с Анной Андреевной по рюмочке, всего она выпила две, а я — побольше. Анна Андреевна прочла мне отрывок из «Поэмы без героя». Я был потрясен и сказал Анне Андреевне, что никто, кроме нее, пожалуй, так глубоко не понимает русскую душу и русскую жизнь. Никто еще не написал о предвоенных 10-х годах, а это — очень важное для России время. О нем, может быть, еще и напишут, но пока она — первая, кто это сделал, и так восхитительно. Анна Андреевна раскраснелась, развеселилась, то ли всего от двух рюмочек, то ли от моих слов и похвалила меня:

— Никто не понимает поэзии так, как вы.

Создалась такая дружеская, шутливая, непринужденная атмосфера, что я — а выпил я куда больше — сказал:

— Так что же получается? Среди баб главная — Ахматова. Ну, давайте посмотрим, кто был? Цветаева я в счет не беру, потому что мне нравятся только «Версты». — Ахматова промолчала. И я начал, как мне свойственно — и чем тебе надоел — экскурс:

— Была Бунина.

— Ее никто не читал, я — тоже, следующая!

— Ростопчина.

— Это очень слабо.

— Каролина Павлова.  
— Это ценный поэт, но не первого класса.  
— Мирра Лохвицкая.  
— В ней что-то было. Но на ее стихах лежит печать эпохи безвременья — Надсон, Минский, Фофанов.

— Тогда кто же остается? Одна Сафо?

— Сафо — это просто миф. Мне ее читал по-гречески Вячеслав Иванов — от Сафо остались одни руины.

— Я, конечно, Сафо не читал в подлиннике, но тогда остается еще одна — Деборд-Вальмор. — Тут Анна Андреевна горячо возразила:

— Еще Пушкин писал о слабости французской поэзии! Ведь еще не было Верлена и Бодлера, а Деборд-Вальмор — сентиментальна и слаба»<sup>1</sup>.

...Как насмешливо и непринужденно реагировала Ахматова на каждое упомянутое имя женщин-поэтов, раздраженно лишь на имя Деборд-Вальмор (ее сравнил с Цветаевой Пастернак), и абсолютно безмолвно — на имя Цветаевой. А ведь могла сказать многое: и о цветаевском подкидыше, и о своих поздних и срочных ответах ей, но — не ее ли поведано словом:

Я сама не из таких,  
Кто чужим подвластен чарам,  
Я сама... Но, впрочем, даром  
Тайн не выдаю своих.

---

<sup>1</sup> Ряд критиков сравнивали и Ахматову с Марселиной Деборд-Вальмор.

## Часть третья

---

### ДВОЙНИКИ — «ТРОЙНИКИ»

(Вступление)

Эта связь выше наших сил.

*Ахматова*

Я знаю правду! Все прежние  
правды — прочь!

*Цветаева*

Сегодня у меня необычный вечер. Недавно мне подарили «Сочинения» Анны Ахматовой в двух томах (Художественная литература, 1987). И каково было мое удивленное ликование, когда я увидела и прочла доселе мне неведомые стихи «Самой поэме» с эпиграфом из Мандельштама: «...и, слово, в музыку вернись». Какое совпадение! Ведь я начала свою книгу тем же эпиграфом, из того же Мандельштама, но состоящим из двух строк:

...Останься пеной, Афродита,  
И, слово, в музыку вернись.

В «останься пеной, Афродита» я видела отражение — «я брeнная пена морская», и тем самым еще пока тайно вводила Цветаеву в Предисловие. Значит, я оказалась права: Ахматова искала ту новую музыку, в какую бы она вернула слово, Слово-Эпоху. А не просто: «Ахматова обратилась в «Поэме без героя» к поискам новой формы, этой формой стала особая строфа, уже получившая название ахматовской строфы»<sup>1</sup>, — последнее — правда. Но как можно в Поэме «обратиться к поискам формы», т. е. музыки? Сначала надо найти музыку! В черновике письма Пастернаку во время работы над «Федрой» Цветаева пишет: «Заметила одно — от меня ничего не зависит. Все де-

---

<sup>1</sup> Жирмунский В. М. Творчество Анны Ахматовой. Л., 1977.

ло — ритма, в который я попадаю...» Вот это точно сказано! И значит, я была близка к истине, написав в главе «Новогодняя ночь» о том, что в поэме «Путем всея земли» Ахматова сомневалась: подобрать ли, удочерить ли цветаевскую музыку-первенца-подкидыша, войти ли в этот ритм, воспользоваться ли музыкой, лежащей на обочине цветаевской поэзии, как нотной тетрадкой-«черновиком», или вернуться «хвалимой, хулимой» в «отеческий сад», т. е. в свой ритм, в свою музыку. Но и то, что и эта музыка — и есть ее отеческий сад, так же, наверное, поняла Ахматова и попала в его ритм, хоть и набрела на него «чудом». Вот этот сад Поэмы: «Ты растешь, ты цветешь, ты в звуке». Нет! Перепишу все стихотворение «Самой поэме»!

#### САМОЙ ПОЭМЕ

...и, слово, в музыку вернись.

**О. М.**

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

*20 сентября 1960. Комарово*

И опять внутри стихотворения — триптих: Ахматова-Цветаева-Мандельштам. Цветаевский младенец-саженец, который мог и не стать частью огромного сада-музыки, но Ахматова подобрала и вдохнула в него животворное Слово. И опять — неоднозначность в обращении к Поэме, к себе самой, к цветаевскому младенцу («Я тебя на новые муки // Воскресила,— дала врагу...»). Не знаю, кто этот враг. Может быть, Кузмин, на которого для сокрытия своего комплекса и по сей день наводит литературоведов Ахматова, может быть, и читатель вроде меня, увидевший ту, кого так



тщательно укрывала Ахматова в своей Поэме и чью музыку так упорно уводила к Кузмину.

«Восемь тысяч миль не преграда» — как мне кажется, обращение к Мандельштаму, живущему в Поэме (восемь тысяч километров — расстояние от Ленинграда до Туруханска, только Ахматова заменила миллю километром: миля длиннее). А далее все отношу к музыке и к Поэту-двойнику. «Снова песня звучит у сада» — точнее и тоньше сказать невозможно, «первенец у колен» лежит возле сада, и автор может проверить каждый его вздох.

«Мне его упрекать негоже. // Эта связь выше наших сил», — я понимаю так, что негоже попрекать свой сад Поэмы, сад цветаевской поэзии, ибо эта «связь выше наших сил». Выше любви-вражды между Ахматовой и Цветаевой. Это та связь, которая навеки связала двух Поэтов.

Так и моя читательская мысль-связь оказалась выше моих сил, и после встречи с ахматовским стихотворением «Самой Поэме» я продолжаю работу, к которой приступила еще в 1984 году. Я то и дело прерывала ее из чувства самосохранения: оказалось, что существует не только «загробная ревность — загробная верность» — по выражению Ахматовой. Но и загробная месть. Едва я бралась за очередную главу, как в моей жизни случалось что-нибудь мистически страшное, хотя прежде я никогда не была склонна в подобное верить. То в 1986 году тяжело заболел Липкин, до этого в 1984 году я сама попала в кардиологию (но и там продолжала работать, написала «Новогоднюю почь», — благо, врачи рядом), то зимой 1987 года поскользнулась и сломала ребра, — всех чудес и не перечислишь. Вот и теперь болею. Но сдаваться уже не могу, даже Той, чью поэзию боготворю, — из-за присущего мне упрямства: пусть раскрытие этой ахматовской тайны меня окончательно добьет.

Я оказалась не только набожной, но и богоборческой читательницей поэзии. Это я предчувствовала еще во Вступлении к Первой части своей работы, где пообещала написать главу о Блоке, оговорившись — «если дотяну». Теперь я думаю, что не буду писать отдельной главы, хотя миновать Блока, говоря о Поэме, просто невозможно. Я остановлюсь на этой теме в главе «Орел», но главным образом хочу оста-

новиться на Цветаевой в Триптихе и на диктате музыки. Ахматова говорила о Поэме: «Никогда еще брошенный в нее факел не осветил ее до дна». Я тоже не буду пытаться это сделать: как выразилась сама Ахматова, Поэма — бездонна. И значит, отступлю от полного открытия тайны, связанной с Арлекином.

В прозаических набросках к Поэме Ахматова разъясняет: «Демон всегда был Блоком, (заметьте, Демон, а не Арлекин.— *И. Л.*), Верстовой Столб — Поэтом вообще...» — и т. д. Но я уже говорила, что все прототипы, на кого особенно настойчиво и твердо указывает Ахматова, как и тот, к чьей музыке она нас ведет, вызывают во мне небезосновательные сомнения. Строка из «Решки» — «Я ответила: там их трое» — несмотря на то, что Ахматова всех троих перечислила, — все же позволяет мне думать, что это не просто перечисление. Это еще один ключ к шкатулке с тройным дном, где, если пофантазировать, нашлись бы фотографии одного героя в двух, а то и в трех лицах.

Ахматова также говорила: «В «Поэме» будут два типа примечаний — «от редактора» — все правда, а «от автора» — все вранье». Если это шутка, то в ней, выражаясь банально, есть доля истины.

А сейчас я хочу начать поиски Цветаевой, задерживаясь на тех местах Поэмы, где музыка расставила свои дорожные знаки: слова-символы, имена любимых цветаевских поэтов, любимых ее героев. Думаю, что и Ахматова шла навстречу избранной ею музыке, то тут, то там тайнописно, беспрописочно поселяя Цветаеву.

Предварю свои главы словами Ахматовой: «Конечно, каждое сколько-нибудь значительное произведение искусства можно (и должно) толковать по-разному (тем более это относится к шедеврам)».

Л. Чуковская характеризует письма к NN как «одну из игр автора с читателем, которыми так богата «Поэма без героя».

Что ж — я, читательница, принимаю игру!

## ТАМ ИХ ТРОЕ

Я на твоём пишу черновике.

*Ахматова*

Все приму — я белая страница.

*Цветаева*

### 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 Антиноя  
Вдруг поднялись — и там зеленый дым,  
И ветерком повеяло родным...  
Не море ли?

Нет, это только хвоя  
Могильная, и в накипае пен  
Все ближе, ближе...

*Marhe funébre...*

*Шопен...*

*Ночь. Фонтанный Дом*

Здесь их трое — Цветаева, Мандельштам, Вс. Князев. «Однако слова: «Я на твоём пишу черновике» (в 1940 г.!) и «темные ресницы Антиноя» не могут относиться к Князеву», — говорит В. М. Жирмунский в своем комментарии<sup>1</sup>.

Может быть, В. М. Жирмунский видел Князева и поэтому считал, что «ресницы Антиноя» не могут относиться к драгуну. А вот мысль о том, что нельзя, невозможно писать на черновике Князева через 27 лет после его самоубийства, — довод весьма сомнительный, если не странный. Можно, думаю, писать и на 1027-летней давности черновике, если писатель нашего времени или будущего сочтет какое-либо произве-

<sup>1</sup> «Анна Ахматова». БП, 1976, с. 513. Далее я буду приводить комментарии В. М. Жирмунского из того же издания.

дение таковым. И я уже говорила, что само по себе стихотворение «Кавалер де Гриз! Напрасно...» наделено обворожительным изяществом, но его новая музыка, не заполненная новым словом,— своеобразная нотная тетрадка, и она вполне сгодилась Ахматовой как черновик для трехчастной симфонии «Поэмы без героя». И помимо того, для меня по крайней мере бесспорно: Князев еще не тот поэт, чьим черновиком Ахматова (чисто психологически) пожелала бы воспользоваться, а Мандельштам уже не тот поэт, воспользоваться черновиком которого Ахматова сочла бы для себя возможным. А про то, что это не черновик Кузмина и почему, также сказано в первой части моей книги. И добавлю. Если Ахматова неким образом намекает читателю на черновик Кузмина, то это опять-таки — ложный след.

Над этим Посвящением вместо первоначального — 26 декабря — стоит дата: 27 декабря 1940 года. Изменение это нешуточное. 27 декабря — день гибели Мандельштама. Ведь только сейчас документально установлена точная дата его гибели. У Ахматовой это не первое печальное озарение-угадывание.

Да, в Посвящении их — трое. Недаром Ахматова так долго хранила безымянность посвящений — аж до 1955 года (в БП, 1976, первое — оставалось еще безымянным — по какой причине или по чьей воле — мне неизвестно). Да, не случайно Ахматова хранила их безымянность, кто-кто, а она-то знала и сказала в «Решке»: «там их трое». И только когда Лидия Корнеевна Чуковская 12 мая 1955 года (II том «Записок») заметила, что «теперь, в новом варианте, придется убрать строку о самостоятельных безымянных «Посвящениях», потому что теперь ведь «Посвящения» перестали быть безымянными, она (Ахматова. — *И. Л.*) указала, кому что: «Первое Посвящение — Вс. Князеву, Второе — Судейкиной».

Итак, после «я на твоём пишу черновике», казалось бы, должна стоять запятая, а не точка (перед «и вот чужое слово проступает») — ведь черновик — цветаевский! Но Ахматова обдуманно и правильно поставила точку — не для того, чтобы поглубже упрятать автора «черновика» (а может быть, и для этого), но, главным образом, потому, что в сцене-предчувствии самоубийства Князева проступает даже не просто чужое слово, а целая фраза Мандельштама. Ее — эту

фразу — запечатлела Ахматова в своих «Листках из дневника», где она вспоминает о Мандельштаме, с которым бродила в снежный московский день: «Мы шли по Пречистенке (февраль 1934 г.), о чем говорили, не помню. Свернули на Гоголевский бульвар, и Осип сказал: «Я к смерти готов». Эту фразу-предчувствие вложит Ахматова в уста Князева в Первой главе Части первой «Петербургской повести»:

Чистый голос:

«Я к смерти готов».

Строки:

И, как тогда снежинка на руке,  
Доверчиво и без упрёка тает.  
И темные ресницы Антиноя...

безусловно, обращены к Мандельштаму. Тем более что первые два — из трех стихов — переключка с Мандельштамом: «Еще одна пушистая снежинка растаяла на веере ресниц». Эта реминисценция — еще и переход к «темным ресницам Антиноя», которые «вдруг поднялись — а там зеленый дым». К внешнему облику Пьеро-Князева относятся разве что эти полстроки: «а там зеленый дым». И как тут не вспомнить строку «с ресницами — нет длинней» из адресованного Мандельштаму цветаевского стихотворения «Откуда такая нежность?..». И Ахматова и Цветаева отметили именно длину ресниц, а не цвет: «Ресницы на полщечки» — скажет Ахматова в «Листках из дневника», а в разговоре с Чуковской — «пушистые в полщечки». Вспомним, что и Цветаева сказала о Мандельштаме в своем раннем стихотворении: «с ресницами — нет длинней». Совпадение бесспорное. Мне хочется обратить внимание читателя на запись Чуковской 22 мая 1962 года. Перечитывая статью Цветаевой о Маяковском и Пастернаке, Л. Ч. говорит, что «...лучше еще никто не написал о Пастернаке, чем Цветаева в «Световом ливне», — и замечает: «Но вот что хотелось бы мне сказать Анне Андреевне: она наверное и сама не заметила, какие у нее в стихах совпадения с цветаевскими мыслями из этой статьи! Цветаева говорит о поэзии, о поэте, как о реке, и у Ахматовой то же и почти теми же словами сказано в одной из «Элегий»:

Меня, как реку,  
Суровая эпоха повернула.  
Мне подменили жизнь. В другое русло,  
Мимо другого потекла она,  
И я своих не знаю берегов».

Я еще буду и в дальнейшем останавливаться то на остро-исследовательском взгляде Л. Ч., то на интуитивном угадывании, относящемся к моей теме.

А сейчас вернусь к Первому посвящению, повторив: «Там их трое». К Мандельштаму и Князеву тайнописно присоединяется и Цветаева, и не по одному обращению к ней автора «я на твоём пишу черновике», но и по некоторым общим портретным чертам Цветаевой и Князева. У Князева глаза — зелёный дым, но и у Цветаевой глаза — зелёные.

И ветерком повеяло родным...  
Не море ли?

Не знаю биграфии Князева, но, судя по кузминской «Форе́ли», он какое-то отношение к морю имеет. Вопрос: «Не море ли?» в первую очередь, по моему разумению, обращен к Мандельштаму и Цветаевой. В тех же «Листках из дневника» Ахматова пишет о том, как не мог без моря Мандельштам, что оно для него значило. Но знаем мы об этом главным образом из поэзии самого Мандельштама, как бы плывущей «дельфином молодым по седым пучинам мировым». А что касается Цветаевой, то и свое имя она прочно связала с морем:

Но имя Бог мне морское дал,  
Морское оно, морское!

Строка «я брeнная пена морская» как бы откликается на мандельштамовское «Останься пеной, Афродита». Обе эти строки разных поэтов-«двойников» слышатся мне и в ахматовском «накипанье пен»:

— Не море ли? — как бы спрашивает себя Ахматова, родившаяся у «Самого синего моря», и отвечает трагической антитезой: — Нет, только хвоя могильная...

Тут уже все мои сомнения, пожалуй, рассеиваются: не по Князеву так безутешно скорбит Ахматова, — по Мандельштаму! «Хвоя» у меня ассоциируется с тем лагерем, с тем местом, где закончил свой тернистый путь великомученик Мандельштам, и со строфой По-

эмы, по понятным для того времени соображениям не вошедшей в окончательный текст:

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

Эти два Поэта и есть, на мой взгляд, главные герои Посвящения. Князев здесь (как и во всем Триптихе), по-моему, герой второстепенной важности, отраженный только в зеркале верхнего фабульного слоя, живущий на первом, верхнем, дне «шкатулки».

В этих всего лишь одиннадцати строках Посвящения совершено чудо: соединено, строено несоединяемое, и так искусно, что, по относящемуся ко всей Поэме определению Ахматовой, даже «швов» не видно. Остается только повторить — вслед за Ахматовой: «Можно (и должно) по-разному толковать произведение искусства (тем более это относится к шедеврам)». Можно по-разному толковать отдельные места Поэмы, строки, слова. Можно впотьмах, на ощупь найти ключ к «шкатулке». Но проникнуть в «тайну ремесла» — никогда. Хотя и Ахматова как бы пыталась в одноименном цикле эту тайну раскрыть:

Подслушать у музыки что-то  
И выдать шутя за свое.

Симптоматично и то, что Цветаева одну из своих книг нарекает «Ремеслом», и как бы в ответ Ахматова говорит, что у ремесла есть — тайна, т. е. многопластность, которой не замечает у «собеседницы и наследницы».

Ни тонкий звон венецианских бус  
(Какая-нибудь память Казановы  
Монахине преступной), — ни клинок  
Дамасской стали, ни крещенский гул  
Колоколов по сонной Московии —  
Не расколдует нынче вашей мглы.  
Доверьте мне сегодняшнюю ночь.  
Я потайной фонарь держу под шалью.  
Двенадцатого — ровно — половина.  
И вы совсем не знаете, кто я.

*Цветаева*

Не диктуй мне, сама я слышу.

*Ахматова*

В зеркале-музыке Второго посвящения я вновь вижу не одну адресатку — О. Судейкину, но и Цветаеву.

По свидетельству Лидии Корнеевны, Второе посвящение появилось в 1945-м, после известия из Парижа о кончине Судейкиной. Из изысканий Р. Д. Тименчика следует, что Второе посвящение написано еще до смерти Глебовой-Судейкиной. Неужели вновь — такое острое предчувствие? Думаю, что вряд ли Ахматова стала бы о еще живой Судейкиной писать как о переплывшей Лету. Но так или иначе я снова убеждаюсь, что «ты один из моих двойников» относится к поэту, к Цветаевой, а к актрисе (как и в Первом посвящении — к Князеву) лишь по верхнему фабульному слою. Тут даже не скажешь «по сюжету», который всегда глубже и многозначней фабулы. Во II томе «Сочинений» Ахматовой (не в I-м, где я нашла потрясшее меня стихотворение «Самой поэме») есть набросок к Прозе о Поэме: «Кроме попытки увода Поэмы». Читаю: «Биография героини (полу-Ольга — полу-Т. Вячеслова) записана в одной из моих записных книжек — там балетная школа (Т. В.), полонез с Нижинским, Дягилев, Париж, Москва — балаганы, художник в Царскосельском дворце и т. д. Всего этого Поэма не захотела...» Значит, сдвоены биографии Судейкиной и Т. Вячесловой! Поначалу удивил меня Р. Тименчик, написав в своем примечании: «Очень важное указание на собирательность образа героини». Из этого же примечания узнаю, что Т. Вячеслова ро-



дилась в 1910 году, была балериной по профессии и с Ахматовой познакомилась только в 1944 году. А может быть, Р. Тименчик не имел в виду именно Т. Вячеслову? Может быть, это только его давняя верная мысль о сдвоенности прототипов? Скорее всего так, а то ведь действительно — слишком странно. Ведь облик Судейкиной и некоторые черты ее биографии были обозначены Ахматовой в Триптихе до знакомства с Вячесловой. Да и сама Ахматова подтверждает, что «всего этого Поэма не захотела». Однако ей почему-то нужно было это «полу-Ольга — полу-Т. Вячеслова». А не искать ли и здесь игру с читателем? Дескать, пусть поищут! И не есть ли это очень зыбкий ложный след увода от Цветаевой (а вдруг разглядят?) к Т. Вячесловой? Ведь как твердо увела того же Р. Тименчика от цветаевского «Кавалера» к «Форе́ли» Кузмина! Не видим мы Т. Вячеслову и среди гостей в «Либретто». Зато Цветаеву видим рядом с Мандельштамом.

Не знаю, входило ли в намеренье Ахматовой, чтобы в Психее кем-нибудь, например, мной, была узнана Цветаева? Или же это — ахматовская «описка»? Но в сцене гадания в «Либретто» есть такое место: «Драгун осмеливается — дверь распахивается, там на пьедестале ожившая Психея, которую он принимает за Коломбину». Не следует ли из этого, что Коломбина-Судейкина и Психея — два разных лица, два разных прототипа? А может быть, и здесь их трое? Не думаю. Но снова вспоминаю недоуменное цветаевское восклицание:

Возлюбленный! — Ужель не узнаешь?  
Я ласточка твоя — Психея!

А также строки Ахматовой, которые я тоже привела:

И с факелом свободных песнопений  
Психея возвращалась в мой предел.

Откуда возвращалась? Из Парижа. Возвратилась, Господи, чтобы так трагически оборвать свою жизнь! Судейкина скончалась в Париже в 1945 году, всего через четыре года после самоубийства Цветаевой. И тут-то и кроется очень важное и конкретное указание на собирательность образа. Как во **Втором посвящении** факел осветит тайную-главную героиню-

Психею, так произойдет и в Триптихе с помощью строки «И факел Георг держал». Георг — Байрон, один из любимейших поэтов Цветаевой. Вспоминаются и строки Цветаевой: «Неповторимое имя: Марина, Байрона и болеро». Бесконечно с детства любим и Гете. О нем Цветаева писала: «Гете, мой Гете. Старый, тайный, ты — о ком с шестнадцати лет говорю, судя современность,— перед лицом Гете».

Знаю, умру на заре! На которой из двух,  
Вместе с которой из двух — не решить по заказу!  
Ах, если б можно, чтоб дважды мой факел потух!..

Но желание Цветаевой сбылось иначе. Однажды потух факел ее земной жизни — в Елабуге. Но один — потух, а другой вспылал с удвоенной силой. Горит и будет светить нам факел цветаевской поэзии, и вечно будет гореть цветаевский «факел» и в «Поэме без героя».

Тайновдохновляющая музыка проявляет свои генетические свойства и во Втором посвящении, из которого процитирую ту часть, где нахожу Цветаеву, сдвоенную с Коломбиной-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 плуще.  
Кто-то маленький жить собрался,  
Зеленел, пушился, старался  
Завтра в новом блеснуть плаще.

Общеизвестно, что Путаница — главная роль Судейкиной в одноименной пьесе Г. Бляева, а Психея — также главная роль в пьесе «Псиша». Но вспомним маскарад из «Либретто», где вторым гостем после Мандельштама является «приехавшая на свой «Нездешний вечер» и все на свете перепутавшая Цветаева». Это — «Все перепутавшая» — как бы вступает в противоречие с тем, что в Психее я узнаю Цветаеву. Но это — только как бы. На самом деле прототипы Коломбины настолько искусно слиты воедино, что и впрямь не поймешь, где одна, а где — другая. На мой взгляд — даже двухцветный веер не случаен по смыс-

ловому и зрительному контрасту Путаницы-Психеи (слышится некий диссонанс, которого не было бы, скажем, в Путанице-Псише). Привожу строки Цветаевой к Дон-Жуану из одноименного цикла:

Долго на заре туманной  
Плакала метель,  
Уложили Дон-Жуана  
В снежную постель.  
Чтобы ночь тебе светлее  
Вечная — была,  
Я тебе севильский веер  
Черный принесла.

<...>

Замечу, что вторым из ряженных в Первой главе Части первой Триптиха был Дон-Жуан, а первым — Фауст, любимые герои Цветаевой. А в первоначальном варианте «Петербургской повести» их и вовсе — только двое. Это уже в последней, окончательной редакции Поэмы появляются еще четверо ряженных. А сама «ряженность» Дон-Жуана подсказана, на мой взгляд, строфой из стихотворения Цветаевой, переселившей Дон-Жуана из знойной Испании в морозную Россию:

Ах, в дохе медвежьей  
И узнать вас трудно,—  
Если бы не губы  
Ваши, Дон-Жуан!

В строках Второго посвящения «Хочешь мне рассказать по секрету, // Что уже миновала Лету» мне слышится обращение скорее к Цветаевой, чем к Судейкиной. Кто спорит, и об актрисе вполне правомерно сказать: переплыла Лету, особенно в текущее время интенсивной звуко- и видеозаписи. Но так обычно Поэт говорит о Поэте. Может быть, я привыкла к штампу? Но по смыслу скорее Психее-душе, чем Путанице, скажешь: «Уже миновала Лету». Еще одна мелочь меня укрепляет в моем предположении — «рассказать по секрету». Это, на мой взгляд, тоже своеобразная «описка» Ахматовой, в чьей уже расцветшей Поэме Цветаева живет секретно. Ведь зачем Судейкиной рассказывать что-либо по секрету, тайно? Не думаю, что «по секрету» Ахматова написала ради рифмы. Правда, и в Путанице можно заподозрить «приехавшую из Москвы и все на свете перепутавшую Цветаеву», о чем я говорила выше. Это не Блок, которого с помощью многих явных реминисценций Ахма-

това упорно держит на авансцене. И не Мандельштам — двойник, идущий на допрос и полулегально проживающий в Триптихе из-за осмысленной автором беспомощности перед свирепой цензурой. На текстовую переключку с Мандельштамом я уже указывала в главке «Там их трое», где, говоря языком Собеседницы и Наследницы, «два под одним плащом — ходят дыханья», — дыханья Мандельштама и Цветаевой, и отводят под этим плащом небольшое место и для дыханья Князева.

На невинное хвастовство Цветаевой в «Нездешнем вечере» тем, что Ахматова носила в сумочке ее стихи и всем «их без конца читала, измяв их до дыр», Ахматова отозвалась восклицанием отчетливым и гневным:

«Этого никогда не было. Ни ее стихов у меня в сумочке, ни трещин, ни складок» (Л. Ч., «Записки...», т. II). И вымышленное ли хвастовство? Вполне вероятно, что великодушный Мандельштам, понимая, как жаждет Цветаева ахматовского признания, и сказал нечто подобное о сумочке. Неужели это невинное бахвальство может вызвать такой гнев? И даже если Цветаева нафантазировала, дает ли такой вымысел повод к «и все на свете перепутавшая Цветаева»? Пожалуй, нет. Здесь видится мне все то же: соперничество и ревность к «новопреставленной болярыне Марине», более глубокие причины в личных и творческих взаимоотношениях, да и ахматовский комплекс.

И вот тут музыка, получив свидание, уже загробное, с когда-то бросившей ее мать, бросившей, да нет-нет и вспоминаемой, снова начинает надиктовывать свое. Поэтому после «Хочешь мне рассказать по секрету, // Что уже миновала Лету // И иною дышишь весной» — читаем: «Не диктуй мне, сама я слышу».

Это уже позднее, несколько раздраженное обращение к музыке, которая до 1945 года так много надиктовала, что и «отбоя» от нее не было. Вспомним народно-бытовое «разве я других виноватей» и вслушаемся в просьбу-приказ: «Не диктуй мне, сама я слышу». Не похоже ли и это по интонации на расхожее в быту выражение «И без тебя знаю»! В стихотворении Цветаевой «Леты слепотекущий всхлип» есть такое двустишие:

На плечи — серебро-седым плащом,  
Старческим, серебро-сухим плющом.

И Ахматова, как мне кажется, отреагировала на эту цветаевскую осень («Осень — ты гетевский апофеоз»), на эти серебро-седые плащ и плющ, вооружившись цветаевской же строкой «закон отхода и закон отбоя», отталкиванием: «Не диктуй мне, сама я слышу». Но «сама я слышу» противоположное, слышу весну. Вот что пишет автор, отвергая подсказку:

Теплый ливень уперся в крышу,  
Шепоточек слышу в плюще.  
Кто-то маленький жить собрался,  
Зеленел, пушился, старался  
Завтра в новом блеснуть плаще.

И тут опять чужое слово проступило: «плащ!» — изначально блоковское. Есть у поэтов излюбленные слова. Так, у Ахматовой — «тайна» со всеми производными от этого существительного.

Своими излюбленными словами нарекла Цветаева книги — «Версты», «Психея», а «Плащом» — цикл стихотворений. Плащи Собеседнице и Наследнице в огромном количестве перешли от Блока. Унаследовав от Блока эти плащи, чтобы побольше своих героев одеть в них, Цветаева приумножила их производство в своей творческой — всегда на чердаке — мастерской. Плащи-символы то победно, то поверженно будут шуршать в разные периоды творчества Цветаевой, шелесят они и в цикле «Ученик» четверостишием:

Сказать — задумалась о чем?  
В дождь — под одним плащом,  
В ночь — под одним плащом, потом  
В гроб под одним плащом.

Можно было бы полностью привести первое стихотворение из этого цикла, где плащ берет на себя так много разных функций: и суровый плащ ученика, и ветер, живущий дуновением, как душа — дыханием, он служит и укрытьем от «всей земной обиды», и наконец: «При первом, чернью занесенном камне, // Уже не плащ, а щит». Перепишу еще:

«Кутают ливни плечи в плащ...» — здесь вновь перекличка с «теплым ливнем», или:

Ибо звездная книжица  
Вся: от Аз и до Ижицы —  
След плаща его лишь.

Но мне важнее привести целиком седьмое стихотворение из цикла «Плащ» и найти в нем связь с масками «Поэмы без героя».

Ночные ласточки! — Интриги.  
Плащи! Крылатые герои  
Великосветских авантюр.  
Плащ, щеголяющий дырою,  
Плащ игрока и прощельги,  
Плащ-проходимец, плащ-Амур.

Плащ, шаловливый, как руно,  
Плащ, преклоняющий колено,  
Плащ, уверяющий: — Темно! —  
Гудок дозора. — Рокот Сены. —  
Плащ Казановы, плащ Лозэна,  
Антуанетты домино!

Но вот — как черт из черных чаш —  
Плащ — чернокнижник, вихрь — плащ,  
Плащ — вороном над стаей пестрой  
Великосветских мотыльков,  
Плащ цвета времени и снов —  
Плащ Кавалера Калиостро.

Плащи героев этого стихотворения: «плащ Казановы» и «плащ Кавалера Калиостро» — прошуршат и в «Поэме без героя». К тому же вспомним драматическое произведение Цветаевой «Конец Казановы» и полночь — в нем.

В Главе первой Части первой Триптиха читаем:

Это рядом... Но маски в прихожей  
И плащи, и жезлы, и венцы...

а плащи у Цветаевой часто выступают как некие маски-символы, в чем мы уже, пожалуй, убедились. Есть в Триптихе и Калиостро:

Ты как будто не значишься в списках,  
В калиострах, магах, лизисках... —

обращается автор к «Верстовому Столбу». Присутствует в Интермедии «Через площадку» и жалостно любимый Цветаевой Казанова. С авторского обращения к нему и начинается Интермедия:

Уверяю, это не ново...  
Вы дитя, сеньор Казанова...

Да, не ново, как не новы жизнь и смерть.  
«Небытие — условность», — уточняет Цветаева в

1919 году в стихах, обращенных к Гостю из Будущего, «Тебе — через сто лет» не новую, но страстно выкрикнутую в стихах к Блоку мысль:

Губы, кричавшие слово: ответь!  
Знают, что этого нет — умереть!

На это, чудится мне, откликается Ахматова охладительно-ироническими словами из мрака: «Смерти нет, это всем известно, // Повторять это стало пресно...», а слова из мрака звучат, когда гаснут факелы и опускается потолок. И Белый (зеркальный) Зал снова становится комнатой автора. А через три строки после «Повторять это стало пресно» — вопрошающие строки из мрака:

Это гость зазеркальный? Или  
То, что вдруг мелькнуло в окне...  
Шутки месяца молодого,  
Или вправду там кто-то снова  
Между печкой и шкафом стоит? —

меня невольно отсылают к раннему стихотворению Цветаевой, которым открывается первый из двух томов ее «Сочинений» (Художественная литература, 1980). Привожу не полностью:

#### В ЗАЛЕ

Над миром вечерних видений  
Мы, дети, сегодня цари.  
Спускаются длинные тени,  
Горят за окном фонари,  
Темнеет высокая зала,  
Уходят в себя зеркала...  
Не медлим! Минута настала!  
Уж кто-то идет из угла.

Опять-таки, на мой взгляд, реминисценции. Конечно, когда чудом набредешь на факт, в данном случае, на источник музыки Триптиха, то дальше идешь как бы с факелом и находишь то тут, то там бросившую незаконнорожденный стих на поклон ветрам. И можно, как говорится, персборщить в своих предположениях. Тогда только и остается, что сказать о себе читателю строками Цветаевой:

Вымыслами опояшу,  
Мнимостями опушу.

Однако мои вымыслы-домыслы не такая уж мни-

мость. Вот ведь не нахожу я в дальнейшем тексте Второго посвящения Цветаеву. Мне ясно, что там — Судейкина, из-за строки «та, Его миновавшая чаша» (хотя описание этой чаши уводит к «чернофигурной вазе» — древнегреческой, о ней — в следующей главе). «Та, Его миновавшая чаша». Да, Князева миновала чаша сия, не был распят Князев, как впоследствии Гумилев, Клюев, Мандельштам. Не дожил этот поэт до страшной эпохи многораспятия не только поэтов, но и огромных слоев всего народа.

Но вот что еще хочется повторить, заканчивая эту главу, — повторить ее название:

Два под одним плащом — ходят дыханья. — Дыханье Ахматовой и дыханье Цветаевой под вечным, то облачным, то синим плащом неба Русской Поэзии.

## ВЕСТНИК

Косматая звезда  
Спешащая в никуда  
Из страшного — ниоткуда.

*Цветаева*

«Вы откуда куда?»  
— Бог весть.

*Ахматова*

В кратком, но емком «Вместо предисловия» к «Поэме без героя» Ахматова говорит, что появлению Поэмы «предшествовало несколько мелких и незначительных фактов», которые она не решилась бы назвать событиями. Я все же сомневаюсь в незначительности этих фактов. И дерзаю думать, что возвращение в Москву в июне 1939 года «Собеседницы и Наследницы» Цветаевой стало в 1940 году событием для Ахматовой.

Почему я называю именно 1940-й, а не 1939-й? До конца августа 1939 года Ахматовой было не до того, она стояла в той очереди к тому окошку, где «И ненужным привеском болтался // Возле тюрем своих Ленинград». В середине августа этого, 1939-го, сына Ахматовой Льва Гумилева отправили в концлагерь. Все «определилось» — кончилась надежда, от которой



можно сойти с ума, и наступило отчаянье, то самое отчаянье, которое дает, как ни странно, душе Поэта некое равновесие. И, пребывая в отчаянье, Ахматова постепенно начинает заниматься своими другими детьми — стихами. Вот в это-то время, по-видимому, и набредает Ахматова на чудо-музыку Цветаевой. И сама Цветаева уже не может не стать для Ахматовой событием. Отсюда и тайная полемика с ней, предваренная знанием и внимательным перечитыванием ее произведений. И появляется «Вестник — «Ты в Россию пришла ниоткуда».

Но мы теперь знаем, откуда, — из Парижа! Оттуда, где еще жила Судейкина. И музыка, чудом найденная, начинает сразу же свой диктант, не зря слово «чудо», рифмующееся с «ниоткуда», — уже во второй строке «Вестника», который я приведу в его первоначальном варианте, — в том, каким он был услышан из первых уст Лидией Чуковской и соответствует первому варианту в «Поэме...»:

Ты в Россию пришла ниоткуда  
О мое белокурое чудо,  
Коломбина десятых годов!  
Что глядишь 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 отравы в твоей груди.  
Дом пестрей комедьянтской фуры,  
Облупившиеся амуры  
Охраняют Венерин алтарь.  
Спальню ты убрала, как беседку,  
Деревенскую девку-соседку  
Не узнает 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.

Логично, что этот вариант «Вестника» поделен, хоть и не на равные части, звездочкой. И во второй части «Вестника» есть нечто, относящееся к Цветаевой, но это нечто настолько предположительно, что, право, не знаю, обращать ли к нему читательский слух. А вот в первых двенадцати стихах вновь — их там трое: Автор, Цветаева и Ольга Судейкина. И теперь, всматриваясь в третье дно шкатулки, где, воспользовавшись строкой юной Цветаевой — «Уходят в себя зеркала», — постараюсь показать читателю родную мать музыки. Прокомментирую для этого почти все строки и отдельные слова.

«Ты в Россию пришла ниоткуда» — я, собственно, уже разъяснила. Добавлю, что звезду из «страшного ниоткуда» я не бессмысленно сделала эпиграфом. Невольно вспоминался мне Господин Луны, который в пьесе Цветаевой «Метель» (1918 г.) и приходит словно бы ниоткуда, и исчезает в заметеленную ночь в никуда, как из одного запорошенного вьюжным дыханьем зеркала в другое.

«Петербургская кукла, актерка» — казалось бы, имеет отношение только к Судейкиной. Но если учесть то, как я пыталась доказать, разбирая «пересмешника», что для Ахматовой Цветаева — актерка, то и тут я вижу контаминацию прототипов Судейкиной и Цветаевой. Об этом, хоть и непоследовательно, поведу речь.

В самом первом наброске «Вестника» вместо «петербургская» было «козлоногая», здесь вспоминается не только Судейкина в роли козлоногой, но и то, как Цветаева нарисовала себя в «Истории одного посвящения»: «...Зато из-под стола аистовой длины и тонизны ноги в козловых (реализм) сапогах с ушами». Вот и собирательный образ! Контаминация Судейкиной и Цветаевой в «одержимой и бесноватой», которую можно угадать, как и Судейкину — увидеть в Интермедии «Через площадку»: «И мохнатый и рыжий кто-то Козлоногую приволок». А также — и в прозаической ремарке внутри Интермедии: «...в глубине залы, сцены, ада или на вершине гетевского Брокена появляется Она же (а может быть — её тень)». (Гетевский Брокен — ведьминский шабаш.) Вряд ли Она с прописной буквы — Гретхен, как полагают некоторые комментаторы, игнорируя глубину «залы, сцены, ада». Она с большой буквы, думаю,

«описка». Подразумевается автором, видимо, вовсе не Гретхен, а Цветаева, сдвоенная с Судейкиной. Ахматова написала «Она», как бы подставив под это местоимение — «Поэт». Ахматова слово «поэт» иногда писала с прописной буквы или в разрядку, например, в прозе о Пушкине и в прозе о своем Триптихе.

Но коль скоро я из Главы второй, где и существует «Вестник», попала в конец Главы первой — Интермедию «Через площадку», текст, который начинается с иронического обращения к Казанове:

Уверяю, это не ново...  
Вы дитя, синьор Казанова...—

то невозможно не вспомнить, как я уже говорила, «Конец Казановы» — цветаевской пьесы. Автор относится к своему герою Казанове не с иронией, а с жалостью почти материнской, когда тот в Новогоднюю ночь собирается идти умирать Бог весть куда. Далее в Интермедии «Через площадку» читаем:

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

Здесь как бы уже сводится в одно и «Конец Казановы», и цветаевское стихотворение из «Верст»:

Крестится истово  
Народ и расходится.  
Кто — по домам,  
А кому — некуда,  
Те — Бог весть куда.  
Все — Бог весть куда!

Факт такой переклички очевиден. Музыка ли не проявляет свой генезис? Ахматова ли не желает тайного присутствия Цветаевой? И даже с уходом из жизни Цветаевой продолжается любовь-вражда.

Последнее просматривается в новых строфах, введенных в Интермедию уже в 1962 году:

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.

В первых четырех стихах Колумбина явно (для меня) поделена на Судейкину и Цветаеву. Судейкину, к которой Ахматова относилась всегда с нежностью, узнаю в «бледных локонах», а Цветаеву — в «злых рожках», здесь верх взяла вражда. Думаю, чернофигурная ваза автором Триптиха вовлечена в текст из-за глубокого пристрастия Цветаевой к античности, особенно к древнегреческим сюжетам. В последнем трехстишье я вижу одну Цветаеву. И вот почему — здесь, несмотря на несколько насмешливую интонацию, любовь оказывается сильнее вражды, и кажется мне, что Ахматова хочет вернуть свою тайную героиню, прах которой покоится в елабужской земле, вернуть к морю и вместе с Цветаевой, написавшей: «я брeнная пена морская», — воскликнуть:

Да здравствует пена — веселая пена —  
Высокая пена морская!

И тем самым как бы утвердить цветаевское торжество — долгожительство ее поэзии.

Лидия Корнеевна дает иное толкование этого отрывка — и не менее интересное:

«Окаяншой пляской пьяна,—  
Словно с вазы чернофигурной  
Прибежала к волне лазурной  
Так парадно обнажена.

В этих строках о волнах — само движение волнообразно, пляска — волнообразна, и среди окаянного волнообразия — предчувствие смерти».

Вот это толкователь! Ничего не зная об одном из двойников автора, вернее, не догадываясь о тайной и таинственной жизни Цветаевой в Поэме, она услышала в окаянном волнообразии — предчувствие смерти! (И не важно, что это предчувствие относится у Чуковской, по-видимому, к Князеву.)

Не эхом ли отозвалось ахматовское «окаяншой пляской пьяна» и т. д. на строку Цветаевой: «Мазурка — море — смерть — Марина».

И вновь — вражда. В жизни она выражается в коротком воспоминании Ахматовой об их единственной, хотя и двухдневной встрече. Привожу нужный мне отрывок: «Страшно подумать, как бы описала эти встречи сама Марина, если бы она осталась жива, а

я бы умерла 31 августа 1941 года. Это была бы «благоуханная легенда», как говорили наши деда, это было бы причитание по 25-летней любви, кот (орая) оказалась напрасной». Любовь — вряд ли правильное определение Ахматовой, любовь-вражда — более правдоподобно, — соперничество с обеих сторон.

Как жаль, что по завещанию дочери Цветаевой, Ариадны Эфрон, цветаевский архив будет раскрыт для нас только в начале следующего столетия. Возможно, что наши дети найдут в нем ту «благоуханную легенду». А может быть, это будет вовсе не легенда, а то, о чем не пожелала сказать сама Ахматова? Ведь во время одной из их встреч Цветаева в сущности повторила Ахматовой то, что занесла в свою записную книжку в 1917 году, а также — вспоминаю ее нелестный отзыв на книгу Ахматовой (1940 год). Это было со стороны Цветаевой не менее несправедливо, чем многие нелестные отзывы, но более по-ахматовски сдержанные, о поэзии Цветаевой. Например, на вопрос Никиты Струве при встрече с ним в Париже, любит ли она Цветаеву, Ахматова ответила, что сейчас в России увлекаются Цветаевой потому, что не знают Андрея Белого.

Но важнейшее для этой моей главки из почти полностью приведенного воспоминания Ахматовой заключено в его конце: «Сейчас, когда она вернулась в свою Москву такой королевой и уже навсегда (не так, как та, с которой она любила себя сравнивать, т. е. с арапчонком и обезьянкой в французском платье, т. е. *décolleté grande gorgé*), мне хочется просто «без легенды» вспомнить эти ДВА ДНЯ». Не это ли дерзко-глубокое декольте вызвало к жизни строку «так парадно обнажена»? Думаю, что моя догадка-вопрос не совсем — праздная. Тем более что упоминание арапчонка (кто знает, может быть, среди мейерхольдовских арапчат и дарительница музыки упрятана?), если вспомнить бурное увлечение Цветаевой театром в 18—19 гг., и обезьянка уводят меня к «невидимке, двойнику, пересмешнику» и возвращают к «петербургской кукле, актерке» из «Вестника». Довольно пренебрежительное «актерка», по-моему, относится скорее к Психее-Цветаевой, так часто перевоплощавшейся в разные образы, а не к О. А. Судейкиной. Во-первых, Судейкина — актриса, и перевоплощаться — ее прямое назначение, а во-вторых, Ахматова вряд ли стала

бы так уничижительно величать нежно любимую ею Ольгу Судейкину. Ведь это же — к ней:

Не сердись на меня, Голубка,  
Что коснулась я этого кубка:  
Не тебя, а себя казню.

Сомнительно, чтобы «Голубка» могла глядеть «так смутно и зорко». Так смотрит, так, пожалуй, косится звезда — из страшного ниоткуда — в грядущее, в вечность. Да и сама характеристика Голубки, смиренницы и красотки, не вяжется с «глядящей смутно и зорко». Это, скорее, определение цветаевской поэзии, какой видит ее автор Триптиха (как и многие ее читатели, как и я, грешница). Актерка, по Ахматовой, — и притворщица (для меня — некий путеводный знак-луч, потайной фонарь, который под шалью держит Цветаева в уже процитированном мною стихотворении, и этот знак приведет к Верстовому Столбу в следующей главе).

«Ты — один из моих двойников» — эта строка крайне существенна. Не о ней ли я рассуждала, по мере сил моих проникая в суть «Позднего ответа»? И снова делаю тот же вывод: двойник — поэт Цветаева, а не актриса Судейкина. Она — только тень поэта. Тем более что после «ты — один из моих двойников» следует:

К прочим титулам надо и этот  
Приписать...

Что же это за прочие титулы? — Марина ли Мнишек, Афродита ли, Сивилла, Федра? Из черновика под напором дивного «мэтра» явно проступает чужое слово — «титул», а также реминисценция — по воле автора. Вспомним строфу из стихотворения Цветаевой, обращенного к Цыганке (1919 год):

Нам дар один на долю выпал:  
Кружить по душам, как метель,  
Грабительница душ! — сей титул  
И мне положен в колыбель.

Как перекликается «нам дар один на долю выпал» с двумя строками из стихотворения, адресованного Ахматовой:

Мы коронованы тем, что одну с тобой  
Мы землю топчем, что небо над нами — то же... —

а вся строфа — с предпоследним стихотворением из того же цикла («Ахматова»), где та предстает перед нами «узколицей певицей уличной» и одновременно — «красою грустною и бесовскою», и напоминающей то цыганку, то — богомолку (да еще какую! — хлыстовскую...):

На базаре кричал народ,  
Пар вылетал из булочной.  
Я запомнила алый рот  
Узколицей певицы уличной.

В темном — с цветиками — платке,  
— Милости удостоиться —  
Ты, потупленная, в толпе  
Богомолк у Сергей-Троицы.

Помолись за меня, краса  
Грустная и бесовская,  
Как поставят тебя леса  
Богородицей хлыстовскою.

Еще раз утверждаюсь во мнении, что один из раздражающих Ахматову двойников — Цветаева, а не О. А. Глебова-Судейкина. Вряд ли «богомолке» — Ахматовой — пришелся по душе этот портрет, в особенности — один его штрих, эпитет «бесовская». Верующая Ахматова все же обид собратьям не прощала, а если и прощала — то с трудом преодолевая свою гордую не-забывчивость. Сказала же она, например, Л. Ч. о Маяковском: «Публично он меня всегда поносил, и мне не к лицу восхвалять его». «Грабительница душ!» — царский титул в устах Цветаевой, но он оскорбителен для ранимого слуха Ахматовой, и поэтому она так реагирует на него в «Вестнике». Слово «титул» приобретает здесь саркастическую окраску, особенно рядом с обращением «о подруга поэтов» (в «подругах» можно было и не искать Цветаеву, ибо Судейкина сама являлась таковой). Но я вспоминаю, с каким ревнивым и — вместе с тем — самоутверждающим чувством превосходства говорила Ахматова о Цветаевой.

Итак, имя Цветаевой упоминается в 1-м томе «Записок...» Чуковской, если я не ошибаюсь, всего пять раз. В первый раз — когда Чуковская завела речь о лазурной шали, которую Цветаева заочно подарила Ахматовой (может быть, и «шаль» в Поэме сшита из трех: из кружевной, которую набросил на плечи Ахматовой Блок в своем стихотворении «Анне

Ахматовой»; из шали Мандельштама в стихотворении «Вполоборота, о печаль»; и из реальной, лазурной — подаренной Цветаевой?). Во второй раз имя Цветаевой упоминается, когда Ахматова читает наизусть стихи Сологуба, Кузмина и Цветаевой. В третий — в день, когда Ахматова знакомит Чуковскую с «Вестником». В четвертый — уже не упоминание, а поминание. 21 октября 1941 года Чуковская записывает:

«Анна Андреевна расспрашивает меня о Цветаевой...

— Странно очень,— сказала я,— та же река, и лужа, и досточка та же. Два месяца назад на этом самом месте через эту самую лужу я переводила Марину Ивановну. И она расспрашивала меня о Вас. А теперь ее нету и Вы расспрашиваете меня о ней. На том же самом месте! — Анна Андреевна ничего не ответила, только поглядела на меня со вниманием».

Кто знает, что означал внимательный взгляд поэта? Нам известны лишь две строки из Эпилога Триптиха, как знать, может быть, в них и заключен смысл этого взгляда?

И уже предо мною прямо

Леденела и стыла Кама...

В этом «леденела и стыла» — смерть. В этих «ы», «ле» и «ла» — плач музыки по своей родительнице и тайные, леденящие душу слезы самой Ахматовой — слезы той, кто вечно будет помнить Цветаеву, любить ее и враждовать с нею, с ее лирой.

13 ноября 1941 года у Ахматовой снова будет разговор с Л. Ч. о Цветаевой, и Ахматова — «между прочим» — скажет: «...стихотворение Мандельштама «Не веря воскресенья чуду» посвящено Цветаевой», и потом: «Осип два раза пробовал в меня влюбиться, но оба раза это мне казалось таким оскорблением нашей дружбы, что я немедленно прекращала». Без малого через 20 лет Чуковская запишет из разговора о Пастернаке: «...Он мне делал предложение трижды,— спокойно и неожиданно продолжала Анна Андреевна.— Но мне-то он несколько не был нужен. Нет, не здесь, а в Ленинграде; с особой настойчивостью, когда вернулся из-за границы с антифашистского съезда. Я тогда была замужем за Пуниным, но это Бориса несколько не смущало. А с Мариной у него был роман за границей». (Что, как мы знаем, абсолютно не соответствует истине.)



Естественно, что здесь и речи не может быть о ревности и соперничестве между двумя женщинами в обычном житейском смысле. Здесь — соперничество Поэта-Ахматовой с Поэтом-Цветаевой. И в первом, и во втором разговоре явен мотив самоутверждения Ахматовой, мотив со-братства, мотив превосходства над «Собеседницей» и «Наследницей»; она — Ахматова — друг, она — сестра, даже вдова Поэтов, но никак не их возлюбленная:

Чужих мужей вернейшая подруга  
И многих безутешная вдова,—

как говорит Ахматова в своем стихотворении 1942 года «Какая есть. Желаю вам другую...» «Подруга» здесь — друг, сестра. Эту же мысль подтверждают 11 строк Поэмы, выделенные в последней редакции из струисто-лестничной архитектуры курсивом и столбиком. Это сцена не самого самоубийства, а лишь предчувствия, предсказания его, где только в верхнем фабульном треугольнике зеркала шкатулки видятся мне В. Князев и О. Судейкина:

*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 отдаленье  
Чистый голос:  
«Я к смерти готов».*

А на втором, более глубоком, дне «шкатулки» — Мандельштам и законспирированная сцена его ареста, и сдвоенная с автором Триптиха Надежда Яковлевна Мандельштам, и. м. б., — автор Поэмы: «Но ты будешь моей вдовою, // Ты — Голубка, солнце, сестра!» Да — вдовство, сестринство. Никогда не сказала бы о себе Ахматова «О подруга поэтов». Она и наследница пушкинской Музы (см. стихотворение «Наследница») — вопреки той, что высоко несет «свой высокий сан Собеседницы и Наследницы». И думаю, что главным образом скорбная и светлая память Ахматовой о поэтах-«двойниках» Мандельштаме и Цветаевой ввела в последнюю редакцию Поэмы строфу:

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  
Закопная синева.

Сколько явного недоумения и затаенной неизбывной горечи в этой строфе, особенно (как это ни парадоксально), в трех ее последних стихах, на первый взгляд, таких же безоблачных, как чистое синее небо в окне. И только одна строка — «И никто меня не осудит» — относится, как мне кажется, к Судейкиной и Князеву — по фабуле, но, опять-таки, и к Цветаевой — по известному уже ахматовскому комплексу.

Но вернусь к Собеседнице и Наследнице. Почему же Ахматова, отстаивая свое превосходство над Цветаевой — подругой поэтов, свое первенство наследницы, пользуясь симпатическими чернилами, говорит Цветаевой: «Я наследница славы твоей»? А вот почему. Это не просто «описка». Достаточно припомнить приведенный мною в главе «Новогодняя ночь» отрывок из ахматовской поэмы «Путем всея земли»:

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 отеческий сад» и вернулась Ахматова — в новую гармонию внутри традиции. И тайнописно признается в этом Цветаевой — «я наследница славы твоей». Наследница музыкального предложения «Кавалера...», из которого будет расти трехчастная симфония. И последующая строка только укрепляет мое предположение: «здесь под музыку дивного мэтра» отделено от предыдущей строки запятой не только намеренно (могла бы быть и точка), но и по настоянию удочеренной музыки. По четкому и точному разъяснению Жирмунского, «дивный мэтр» — это маэстро, дирижер. Но ведь даже обсуждая дирижерскую трактовку

какого-либо произведения, мы вряд ли употребим выражение «под музыку дирижера», даже если он окажется диким ленинградским ветром. Но если в этом «мэтре» услышать диктат цветаевской музыки или же мысленно подставить — «под музыку «Кавалера», то странность исчезает вовсе, а не просто смягчается ленинградским ветром. Можно толковать эту фразу и не прямолинейно. Под слово «мэтр» я уже и раньше подставляла «метр», то есть стихотворный размер. Сдается мне, что Ахматова именно так зашифровала цветаевский метр (а главное — ритм) «Кавалера». Но генетические свойства удочеренной музыки проявляются и во внутренних рифмах двух строк:

Здесь под музыку дивного мэтра,  
Ленинградского дикого ветра...

Вспомните первую строфу «Кавалера...»! И наконец «вижу танец придворных костей» — явная переключка с Блоком («и кости лязгают о кости», как уже правильно заметило литературоведение. Да и мудро было не заметить, коль скоро реминисценции с Блоком Ахматова неспроста выводила на фабульную поверхность зеркала Поэмы). Здесь есть полутайная переключка с Мандельштамом и — уже совершенно тайная — с Цветаевой. Например, из того же обращения к «Гостю из Будущего»:

И ты откажешь перлу всех любовниц  
Во имя той — костей...

Ассоциация не прямая, да Ахматовой этого и не нужно, видимо, ее чем-то сильно задело цветаевское стихотворение «Тебе — через сто лет».

Далее в «Вестнике» все к Судейкиной или так, как объясняет Ахматова в набросках «Прозы о Поэме» 1961 года: «Это вовсе не портрет Судейкиной. Это скорее — портрет эпохи, это десятые годы, петербургские и артистические, а так как О. А. была до конца женщиной своего времени, то, вероятно, она всего ближе к Коломбине. Говоря языком Поэмы, это тень (чья? — *И. Л.*), получившая отдельное бытие и за которую уже никто (даже автор) не несет ответственности».

Но есть «мелочи», пройти мимо которых мне не к лицу. «Несколько мелких и незначительных фактов»,

которые Ахматова во «Вместо предисловия» «не решается назвать событиями», она уже в 60-х годах в тех же прозаических «набросках» разъясняет как «бунт вещей», говоря о некоторых Ольгиных предметах, которые явились толчком к появлению «Вестника».

Тут мне опять мерещится сокрытие «слоя-комплекса», желание вновь и вновь уводить читателя от музыки и ее дарительницы. Но если увидеть в предметах еще один счастливый толчок к сотворению чуда — «Поэмы без героя» — и если учесть примечание ко II-му тому «Сочинений» Ахматовой (М., 1987, с. 432): «Эта поэма — своеобразный бунт вещей... — Ольга Афанасьевна Глебова-Судейкина... в начале 20-х годов жила вместе с Анной Андреевной, уехав из России, оставила ей свои вещи — картины, фарфор, изразцы и пр.» — то почему бы не учесть и те вещи, которые дарила Ахматовой Цветаева? Думаю, что их было куда больше, чем мне известно, и даже Лидии Корнеевне. Так, по свидетельству М. И. Алигер, ожерелье из дымчатых агатов, которое было на Ахматовой, когда она вместе с М. И. Алигер плыла по Каме, — подарок Цветаевой автору Триптиха. Не это ли ожерелье в начале Главы первой преобразилось в «ожерелье из черных агатов»?

Я уже говорила о шали (и о шкатулке, кажется). Через три дня после упоминания шали и шкатулки (а именно 20 июля 1939 г.) Чуковская, видимо в связи с приходом Цветаевой, любопытствует: «Мне захотелось поближе рассмотреть шкатулку... Шкатулка дорожная, серебряная, ручка входит в н у т р ь крышки, рядом стоит трехстворчатая иконка, тут же пустой флакон из-под духов».

Я перечислила только те предметы, которые займут в Поэме не столь просторное, сколь значительное место. Иконки, правда, в Поэме нет, но, может быть, именно ее трехстворчатость подсказала трехчастный храм Поэмы-симфонии и частично триединство прототипов некоторых героев, а удочеренная музыка тайно вдохновила ее на языческую дерзость и неистовство? И от этого в Поэме такая не свойственная Ахматовой смесь язычества и христианства? Или именно так представляла себе Ахматова русскую душу? Кто знает, что и как случилось с Музой Поэта? И так, наверное, бывает.

Спальня Коломбины мне почему-то всегда напоминала кабинет из «Бала» Баратынского, но я никак не могла уяснить себе, почему (ума не хватило соотнести спальню Коломбины с эпитафией из Баратынского к Главе второй Части первой Поэмы). И опять-таки Ахматова, «вольно или невольно» примеряя на себя Пушкина в работе «Пушкин в 1828 году», сравнивает обстановку особняка графини с картиной из «Бала», тем самым бросая луч на «артистический полусвет» — спальню Коломбины. Мое любопытство будоражит и строка «полукрадено это добро». Какие-нибудь исследователи скорее всего объяснили бы (если уже не объяснили) это «полукрадено» как обирание народа (того же скобаря-псковича) не только дворянством, буржуазией, но и петербургско-артистической «тлетворной» средой.

К моему сожалению, объяснили, и не кто-нибудь, а благородный, но, видимо, чересчур осмотнительный академик В. М. Жирмунский («Творчество Ахматовой», с. 148), написавший: «...Выступая в роли «рокового хора» античной трагедии, Ахматова дает этой «петербургской кукле, актерке», «подруге поэтов» характеристику, не лишенную жесткости и иронии. Карьера молодой актрисы, которая «пришла ниоткуда», в действительности внучки крепостного крестьянина, «скобаря», — приобретает двусмысленный характер, когда ее подруга вводит нас в спальню, убранную, «как беседка», всяким антикварным хламом («полукрадено это добро»), где она «друзей принимала в постели» (бытовые черты из жизни прототипа Коломбины)».

Но как понять тогда: «Ты в Россию пришла ниоткуда» и адресовать это Судейкиной, словно Псковская область — не есть Россия? И Жирмунский очень корректно указывает нам на родословную Судейкиной. «Ниоткуда» мне кажется своеобразной «опиской» Ахматовой. Помнится, она писала, что стихи Мандельштама совершенны и ниоткуда не идут. Может быть, скрывая почти что от самое себя, Ахматова и о цветаевской поэзии так думала — *ниоткуда?* Особенно если иметь в виду божественность новой музыки? Но... Лучше сравним спальню Коломбины с «кабинетом» Баратынского. Прочитую именно ту картину, которую приводит в статье «Пушкин в 1828 году» сама Ахматова:

Его любимые картины  
У ней явились. Не раз  
Блестали *новые уборы*  
В ее покоях, чтоб на час  
Ему прельстить, потешить взоры,  
Был втайне *у б р а н* кабинет,  
Где сладострастный *полусвет*,  
Богинь роскошных изваянья,  
Курений сладких легкий пар —  
Животворило все желанья,  
Вливая в сердце томный жар.

А вот спальня Колумбины:

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 скобарь.  
В стенах лесенки скрыты витые,  
А на стенах лазурных святые —  
Полукрадено это добро.  
Вся в цветах, как «Весна» Боттичелли,  
Ты друзей принимала в постели,  
И томился драгунский Пьеро...

Как видите, это уже не покои из жизни полусвета XIX века, а спальня художественно-артистической среды 10-х годов нашего столетия. И однако, как тот Венерин алтарь, что Колумбина убрала, как беседку, напоминает спальню-кабинет не только некими совпадениями, но и самой сладострастной атмосферой.

Как щедро насыщена Поэма переключками и реминисценциями! Может быть, не зря пишет Ахматова в упомянутой статье, что «1828 — самый разгульный пушкинский год», как бы делая «примерку» на свой 1913-й?

Глава вторая, куда помещен «Вестник», снабжена эпитафией из Баратынского:

Ты сладострастней, ты телесней  
Живых — блистательная тень.

Эта глава начинается со скупого описания спальни Колумбины. Привлекает к себе внимание то, что «картины» из Баратынского как бы превращены в «три портрета» — опять своеобразный триптих! Это описание дается в прозе: «Спальня героини. Горит восковая свеча. Над кроватью три портрета хозяйки в ролях. Справа она — Козлоногая, посередине — Путаница,

*слева портрет в тени. Одним кажется, что это — Коломбина, другим — Донна Анна (из «Шагов Командора»)...* А мне слышится стихотворение Цветаевой, открывающее цикл «Дон-Жуан» и оканчивающееся парадоксом:

И была у Дон-Жуана — шпага,  
И была у Дон-Жуана — Донна Анна.  
Вот и все, что люди мне сказали  
О прекрасном, о несчастном Дон-Жуане.  
Но сегодня я была умна:  
Ровно в полночь вышла на дорогу,  
Кто-то шел со мною в ногу,  
Называя имена.

И белел в тумане посох странный...  
— Не было у Дон-Жуана Донны Анны!

Так вот: мне мнится, что не было на портрете слева ни Коломбины, ни Донны Анны. А имя той, кто мнится, я уже назвала.

И еще мерещится мне, что строку из «Вестника», где расположена спальня Коломбины, «полукрадено это добро», Ахматова адресует не Коломбине, а самой себе,— то есть опять-таки неизбывной, ничем в данном случае не мотивированной вине перед Цветаевой, чью брошенную музыку она растит. И не музыка ли подсказала волнообразную строфику в окончательном варианте «Поэмы без героя»?

— Меж нами струистая лестница Леты,— говорит Цветаева в одном из стихотворений. Не под напором ли родословной цветаевского мелоса рисунок ахматовской строфы похож на струистую лестницу? Но — не на Лету. Никогда меж Ахматовой и Цветаевой, живущими на разных берегах русской поэзии, не будет протекать Лета. Даже тогда, когда они встретятся и разойдутся, недовольные друг другом, разочарованные. И все равно любяще-враждующие. И даже в обретенной ими вечности.

## Часть четвертая

---

### ТРИПТИХ ВРЕМЕНИ

(Вступление)

Да, на правду не похожа только сама  
правда.

*Ахматова*

Где весть? Метелью замело  
Весть и крыло.

*Цветаева*

Околдованные музыкой исследователи и читатели делятся на три группы. Одни, как, например, Павловский, не считают необходимым для понимания «Поэмы без героя», в которой — триптих времени, доискиваться до прототипов ее героев, полагая, что главное в ней — музыка. В своей книге «Анна Ахматова» Павловский пишет:

«Можно и не знать, что за Психеей скрывается Ольга Афанасьевна Глебова-Судейкина и что ей было до Поэмы посвящено несколько стихотворений, можно и не знать, да вряд ли это и важно, что за молодым влюбленным, покончившим с собой, скрывается Всеволод Князев, можно и не догадываться наконец и о некоторых знаменитых современниках, не названных Ахматовой по именам, но присутствующих в Поэме, и все же общий смысл будет воспринят читателем, — хотя бы при помощи той страстной, трагической музыки, которою написаны все строфы ее нервного порывистого творения, создающего почти слуховое ощущение некоей музыкальной снежной вьюги...»

Ну что ж, такие, как Павловский, по-своему правы. В чем же правы? Новое Слово-Эпоха, значит, некоторыми смысловыми гранями все-таки пробивается сквозь мелос к такому вполне естественному роду читателей. Иначе они этой музыки и не услышали бы. Павловский определяет «Поэму без героя» как «Память» и «Совість». «Совість» — это абсолютно верно. Совість — это главное, что проходит через все творчество Ахматовой, написавшей еще в 1916 году: «И только совесть с каждым днем страшней // Беснуется: великой хочет дани».



Но как быть с памятью? Неужели только — она?  
И хотя в своей книге Павловский цитирует:

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

говоря, что «в ее творчество входило историческое понятие времени», но тут же — параллельно — пишет: «В «Поэме без героя» она возвращается далеко назад: время действия ее произведения — 1913 год» (Павловский А. И. Анна Ахматова. Ленинград, 1982, с. 137).

И сцену «Новогоднего маскарада» Павловский также относит исключительно к довоенному — 1913 — году. Но тогда — где триптих времени? Ведь и в 1940 году был услышан Ахматовой предвоенный гул:

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

И только ли речь о духоте предвоенной 1913-го? Здесь — и ее вынужденная войной жизнь в Ташкенте, и жизнь в Нью-Йорке А. Лурье и временами Анрепа, уже в 1917 году покинувшего Россию. Не означает ли это, что она, свидетельница стольких массовых казней, уже считает эмигрировавших из России вынужденными изгнанниками? Вспоминая Недоброво, Ахматова зря ли в первоначальном варианте «Камероновой галереи» напишет:

Разве мы не встретимся взглядом  
Не глядевших на казнь очей? —

заменяв в окончательном варианте на:

Наших прежних ясных очей?

Недоброво не дожил до массовых казней, но первый вариант был опасен в пору первой публикации «Поэмы без героя».

Не предвидела ли Ахматова в духоте блудной и грозной и период совсем недавних и еще, увы, не избытых душно-болотных бюрократически-мафиозных лет? Даром ли в Эпilogue читаем:

Кто в Ташкенте, а кто в Нью-Йорке,  
И изгнания воздух горький  
Как отравленное вино.

Подумать только, даже эпитет «горький» несколько лет звучал как страшное географическое понятие — место ссылки Андрея Дмитриевича Сахарова. И доведенный в 1972 году до эмиграции — гордость сегодняшней русской поэзии — Иосиф Бродский проживает в Нью-Йорке. И через сто лет «Поэма без героя», я уверена, будет восприниматься читателем как Триптих Времени. Да и мог ли А. Павловский в 1982 году выпустить книгу и так, как я сейчас, рассматривать время в Поэме? Да и позволили бы ему? Но я опять отклонилась от своей главной темы, да и имею ли я право с позиций гласности судить А. Павловского и в особенности В. М. Жирмунского за недосказанность, за официозное толкование Триптиха? Страх! Да, страх. Но тогда не лучше ли и вовсе не писать заведомой полуправды, вспомнив 1-й Псалом Давида? Нет, не лучше.

Из рассказов моего близкого друга Марии Сергеевны Петровых об Ахматовой я знаю, как даже она сама, говоря о происходившем или о происходящем и в лучшие годы хрущевской оттепели, указывала пальцем на потолок — дескать, подслушки всюду. Атмосфера всеобщего страха «сталинской эпохи» не могла не сказаться и на неукротимой совести нашего времени — Ахматовой, столько претерпевшей за свою жизнь. Не потому ли Часть первую Поэмы, особенно ее Главу первую, где речь явно идет не только о прошедшем времени, но и о настоящем, Ахматова озаглавила «ДЕВЯТЬСОТ ТРИНАДЦАТЫЙ ГОД»? — отвести явные аллюзии... Однако, смешивая времена в Триптихе, Ахматова с помощью «тайны ремесла» ничего не исказила в показе триединства времени.

Вот сомневается и Корней Иванович Чуковский в статье «Читая Ахматову»: «Вряд ли стоит допытываться, вспоминает ли она действительно случай, или это ее авторский вымысел?» Приблизительно такую мысль высказали все критики-исследователи ахматовского творчества. В том числе и Глеб Струве задается вопросом — нужно ли искать прототипы героев в Поэме? И однако никто не может удержаться от жеста — снять маску с лица того или иного ряженого или, приподняв занавес 10-х годов, не удостоверить читателя в правдивости трагического случая, а в особенности — в достоверности трагической зрительной ат-

мосферы тех лет Петербурга. Но не Ленинграда. И Корней Иванович, правда под напором личного властного обаяния Ахматовой, в выше упомянутой статье подтверждает «действительный случай»: «...а мы, старожилы, хорошо его помним. Юный поэт, двадцатилетний драгун, «подсмотрел» как-то ночью, что «петербургская кукла, актерка», в которую был иступленно влюблен, воротилась досой не одна, и, не долго думая, в ту же минуту пустил себе пулю в лоб перед самой дверью, за которой она заперлась со своим возлюбленным». А на самом деле Князев покончил с собой в Риге.

Почему же так случилось, что Ахматова, заранее познакомившись с долгожданной и неоднократно через Лидию Корнеевну просимой статьей (см. запись 1 января 1962 г., «Записки...»), не указала Корнею Ивановичу на ошибку? (Конечно, бывает, что поэт так сживается со своим вымыслом, что подтверждение его как реального случая автор не может не только не заметить, а еще более уверовать в реальность «случая».) Почему Ахматовой, не любящей, избегающей первой реальности в поэзии, так понадобилось это непредумышленное лжесвидетельство? — «он на твой порог — поперек»? То ли потому, что в своем многослойном Триптихе Ахматова желала, чтобы любовный треугольник фабулы был отчетливо зримой первой реальностью? То ли потому, что за одной из трагических сцен, предсказывающих гибель Пьеро, она упрятала, как я отмечала в «Вестнике», арест Мандельштама? То ли потому, что сама хотела, чтобы Часть первая Триптиха воспринималась только как Память о дореволюционном времени из-за цензуры? Мои «то ли потому» не противоречат друг другу, а лишь подкрепляют друг друга. Думаю, Ахматова знала: придет читатель — и все поймет, что касается времени. Не нам ли уже в начале шестидесятых в заметках к Поэме Ахматова говорит: «Работает подтекст... Ничто не сказано в лоб».

...Вторая группа исследователей и читателей Поэмы, к которой я отношу, например, высоко чтимого мною Жирмунского, отдавая дань музыке — и огромную, все-таки пытается под ту или иную маску подставить только одно определенное лицо. Так в своих примечаниях В. М. Жирмунский указывает: «Владыка Мрака — Мефистофель в «Фаусте» Гете появляется

в изящном модном костюме, прихрамывая на одну ногу». А между тем вряд ли не знал автор примечаний и книги «Творчество Анны Ахматовой», что Владыка Мрака введен в Поэму в 1960 году. Вряд ли ему не было известно, что в одной из сцен «Либретто балета» Ахматова говорит о том, что не может поручиться, что в дальнем углу не развеивается борода Распутина. Тем более что в одном из своих примечаний к «Либретто» Жирмунский отмечает и такое: в сцене гадания шарманщика, по замечанию автора, «читатель и зритель могут, по желанию, включить в это избранное общество кого захотят. Например, Распутина...». Здесь Жирмунский как бы призывает нас поострей взглянуть во Владыку Мрака.

Наконец — и самое главное: в 1961 году Ахматова в наброске к «Прозе о Поэме» — «Второе письмо» (к NN.— И. Л.) пишет: «Больше всего меня будут спрашивать, кто Владыка Мрака (про Верстовой Столб уже спрашивали), т. е. попросту черт. Он же в «Решке» сам изящнейший сатана. Мне не хочется говорить об этом, но для тех, кто знает в сю историю 1913 года,— это не тайна. Скажу только, что он 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 бы встали дыбом». («Сам изящнейший сатана» в «Решке» — Кузмин, думаю, как бы специально подставлен автором под Владыку Мрака — по инерции страха. А просто черт — очень мелкая фигура по сравнению с Владыкой Мрака.)

Тут уж мне не может мниться, что это исключительно «одна из игр с читателем». Итак, по Жирмунскому, Владыка Мрака — Мефистофель. Но давным-давно у нас, переживших эпоху Сталина, от Мефистофеля волосы дыбом не встают, а вот от Распутина и Сталина волосы, да и мысли наши — и сегодня во вздыбленном состоянии. Не в начале ли 1913 года так бесчинствовал Распутин, и ходили слухи, не подтвержденные документами, что Сталин (действительно в рубашке родился) после того, как ссыльные Туруханска заподозрили в нем агента охранки, беспрепятственно бежал за границу — будто бы с помощью той же охранки. Думаю, и здесь их трое: по фабуле — Мефистофель, а по историческому слою — Распутин и Сталин. Объединяют Мефистофеля, Распутина, Ста-

лина и физические недуги: Мефистофель — хром, Сталин — сухорук, Распутин — припадочный. Ахматовская тяга к точности. Почему же Жирмунский, как и Павловский, не обратил внимания на Триптих времени и его трех дьяволов в одном герое Поэмы? Думаю, по той же причине — страх. И Ахматову устраивало тогда и по той же причине их толкование.

...Себя я причисляю к третьей группе читателей, которая разделяет мнение таких литературоведов, как Р. Тименчик и Г. Струве, угадавших сдвоенность прототипов действующих лиц Триптиха. Дерзаю думать, что почти все герои — из трех лиц.

Глеб Струве сосредоточил свое внимание на Верстовом Столбе, чем и я не могу не заняться по повелению все той же музыки.

### КОЛОМЕНСКАЯ ВЕРСТА

Там верстою небывалой  
Он торчал передо мной.

*Пушкин*

Все мы бражники здесь, блудницы.

*Ахматова*

Страстный стон, смертный стон,  
А над стонами — сон.  
Всем престолом — престол,  
Всем законам — закон.

*Цветаева*

Ну ладно. Действительно, мне повезло, я чудом набрела на новую в русской поэзии музыку «Кавалера», в которую не было возвращено новое слово, и поэтому новая музыка Цветаевой никем прежде не была услышана. Но не замечают и более простых вещей. Ахматова, когда Л. Ч. при ней перечитывала «Бывало, я с утра молчу», сказала: «Пятьдесят лет никто не замечает, что это акростих...

Б  
О  
Р  
И  
С

Я также позволю себе удивиться: 30 лет никто не замечает, что в «калиострах, магах, лизисках» следует искать и Поэта-женщину. Ибо Ахматова не терпит условностей даже в тайнописи (даром, что ли, я посвятила этому ее фантастически-скрупулезному свойству страницы, где слово за словом, строку за строкой пыталась разобрать «Поздний ответ»? А сопоставив стих «в калиострах, магах, лизисках» с первым вариантом этого стиха: «в колдунах, звездочетах, лизисках», странно не задуматься: почему именно только «лизиска» не заменена никем и прочно оставлена автором на своем месте? Блоковский «звездочет» из «Незнакомки» уступил место Калиостро. Ясно, что ни о каком общем месте или, того хуже, — захлебе-забалтывании, что ныне в моде, — и речи быть не может. Более того, Ахматова объяснила, что «Верстовой Столб — Поэт вообще, поэт с большой буквы, нечто вроде Маяковского и т. д.». Очень важное здесь — «т. д.». В «т. д.» Ахматова поневоле намекает на Цветаеву, «лизиску». Маяковский — футурист. Не означает ли это, что в «т. д.» перво-наперво надо искать поэта левого эксперимента, да к тому же — женщину? Футуристкой Цветаеву не назовешь, но поэтом левого эксперимента она безусловно является.

«Поэт с большой буквы», думаю, звучит в устах Ахматовой насмешливо. Как долго и безвкусно бытовало «с большой буквы» в среде стихотворцев и их читателей! Теперь это выражение приняло более лаконичный вид: «гений»... И сколько их! — Но потехе — абзац, а делу — страницы.

Глеб Струве («Анна Ахматова», III том, Париж, УМСА-Press) в дополнительном комментарии к рассказу Б. Анрепа о черном кольце пишет: «Б. В. отвечал мне на некоторые вопросы о «Поэме без героя»: мне казалось, что некоторые намеки и «портреты» в ней (как последние ни законспирированы иногда) он должен был понять и узнать, хотя его знакомство с Ахматовой и относилось к более позднему времени. Он писал, что Князева не знал и про него ничего ска-

зять не может. А дальше говорил: в «Поэме» и «Маскараде» дело сложнее: третий, конечно, Князев. Второй — не Блок...»

Фразы:

Ты железные пишешь законы,  
Хаммураби, ликурги, солоны  
У тебя поучиться должны... —

и т. п. относятся к Недоброво. Этими словами Анреп подтверждал и мое собственное предположение, основанное на тех же строках. Но дальше он писал: «Образ Недоброво переплетен с другим образом...» «Я не сомневаюсь,— продолжает Струве,— что Б. В. имел в виду самого себя: ни о ком другом он не стал бы говорить так криптически. Он этого не подтвердил и не отрицал (Г. Струве и Б. Анреп состояли в длительной и регулярной переписке.— И. Л.). И Недоброво и Анреп были высокого роста («полосатой наряжен верстой»), но при этом Недоброво был худ и строен (Анреп писал о его изящной и точеной фигуре), а Анреп был крупного и даже могучего сложения».

С осторожной тактичностью Глеб Струве намекает на то, что Ахматова в Верстовом Столбе, похожем на Мамврийский дуб, сдвоила прототипы: Недоброво-Анреп. Очень может быть. Особенно это доказательно по отношению к Недоброво, к которому, по мнению многих (я присоединяюсь), обращена мольба-вопрос в выделенной ахматовским курсивом «Камероновой галерее»:

*Разве ты мне не скажешь снова  
Победившее смерть слово  
И разгадку жизни мой?*

Эти же строки, вырванные из контекста, кажутся мне обращенными и к Музыке Поэмы. Надо ли мне повторять то, о чем писали и писали, пишут и пишут,— о статье Недоброво? Да, он раньше всех и надолго вперед сказал «победившее смерть слово» о Поэзии Ахматовой. Недоброво назвал Ахматову сильной и предвидел в ее поэзии «лирическую душу, скорее жесткую, чем слезливую, и уж явно господствующую, чем угнетенную». Вот это, мне думается, и есть убедительный довод увидеть Недоброво в пишущем железные законы, и куда более убедительный, чем тот, который приводит Струве:

«Недоброво служил в канцелярии Государственной Думы, то есть имел прямое отношение к законодательной деятельности, хотя и не писал законов». Думаю, что для Ахматовой, ценящей факт «прозы», этот недолгий факт биографии Недоброво мог явиться только приятным уточняющим дополнением.

Ведь во внутривоэпическом триптихе Прошлое-Настоящее-Будущее — и наш сегодняшний день, и возвращенные в него поэты: распятые, эмигрировавшие, нарочито забытые. И еще более далекое будущее: русское национальное самосознание, основанное на непрерывности и неразрывности русской культурной традиции. Поэтому так и выделяются поэты в Триптихе, — явные, законспирированные, отмеченные разными реминисценциями-переключками, поэты очень давнего, просто давнего и совсем недавнего прошлого. Они, Поэты, — есть всегда одна из главных составных частей будущего и вечного... Недоброво, так мало прожившего на этом свете и, чего греха таить, поэта не выдающегося, вряд ли можно причислить к поэтам будущего. Но благодарная память Ахматовой поселяет его в Поэме как мага-провидца.

Некоторые сомнения вызывает у меня Борис Анреп как один из прототипов Верстового Столба. Почему? — казалось бы, все очевидно, к тому же Глеб Струве ссылается на стихотворение самого Анрепа.

#### ПРОЩАНИЕ

*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 конечного 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.

1916

*Б. Анреп*



Глеб Струве обращает внимание на четыре раза употребленное слово «верста». А мне гораздо существенней кажется «Постой, постой!»:

...Постой,  
Ты как будто не значишься в списках...

Так начинается обращение к Верстовому Столбу. Да, внешностью своей Анреп напоминает Мамврийский дуб. Но — меня смутило «ровесник». Ни единого определения Ахматова не дает зря. Даже тогда, когда хочет повести нас по ложному следу, а здесь — я этого не чувствую. В ровеснике, наверное, надо подразумевать поэта, жившего в библейские времена, хотя бы царя Давида, стихами написавшего псалмы, которые по сей день на древнееврейском и — в переводах — на всех языках христианского мира. Или того, кого автор может сравнить с библейским пророком, например, Блока. «Блок — величайший поэт XX века, пророк Исая» (Л. Ч., «Записки», II том, с. 295). Анреп еще был жив, когда писалась «Поэма...». А мне пока кажется, что в «ряженных» — уже почившие поэты, умершие, как Недоброво, в молодости, убитые или убившие себя. Двух прототипов Верстового Столба вижу отчетливо: Недоброво и Цветаева. А третий так и останется для меня загадкой. Может быть — Блок? Не Маяковский ли? А возможно, что прав Р. Тименчик: «покойники смешались с живыми»?<sup>1</sup> Скорее всего, это так. И тогда Анрепа можно со спокойной совестью присоединить к прототипам Верстового Столба. Но невозможно объять необъятное. Ведь моя задача — музыка, ее родословная, Цветаева в Триптихе.

В «Решке» Верстовой Столб назван главным. И Глеб Струве делает вывод: «таким образом, наряженный верстой (Недоброво) оказывается главным. Но главный он не в треугольнике с Пьеро и Коломбиной, ...главный он — для Ахматовой».

Как хорошо, что Струве понял «неглавность» любовного треугольника в Поэме! Не менее главной (думаю, что из-за музыки — более главной) является Цветаева, сдвоенная с Недоброво и еще с кем-то — строенная. Чтобы показать, что и как относится к Цветаевой в Верстовом Столбе, не стану перечислять

---

<sup>1</sup> Строка из Заключения «Форели...» Кузмина.

количество «верст» — знаков, символов, на это ушла бы не одна Коломенская верста. (При этом не хочу забывать и Пушкина: «Там верстою небывалой» давшей рост всем цветаевским верстам.)

Но прежде чем привести полностью нужный мне отрывок из Главы первой, допишу ту цитату из «Записок» Л. Ч., где она говорит о заимствовании Ахматовой у Цветаевой. Помните, речь шла о «Световом ливне» и о

...Меня, как реку,  
Суровая эпоха повернула.

Замечу, что Павловский связывает эти строки с Поэмой, в которой Ахматова, «уйдя во времени далеко назад», будто бы клеймит и судит (!) дореволюционное блудное время и т. д. и т. п. Впрочем, это почти общая трактовка. Но обратите внимание на третью строку из этой, Пятой, элегии: «Мне подменили жизнь...»! Не она пересмотрела прошлое, как настаивали некоторые критики, ахматоведы, не она изменила свою жизнь, а ей «подменили» жизнь. Это очень существенно для понимания новогоднего маскарада в Части первой Поэмы и смешанного времени действия.

Так вот, продолжаю цитату из II тома «Записок»: «И еще — сушая мелочь, конечно, Цветаева, говоря о Маяковском, употребляет выражение «тычет верстовым столбом перста в вещь». Не отсюда ли в Поэме:

Полосатой наряжен верстой?

Ахматова часто берет у других что хочет, иногда сознательно, иногда позабыв откуда. Так и Пушкин, и Блок, и все поэты, впрочем».

Горячо, горячо, Лидия Корнеевна! И хочется мне ответить Вам ахматовской строкой: «И так близко подходит чудесное...»

А теперь я перехожу к не менее чудесному — привожу отрывок из Главы первой «Петербургской повести»:

...Постой,  
Ты как будто не значишься в списках,  
В калиострах, магах, лизисках,—  
Полосатой наряжен верстой,  
Размалеван 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  
     Влопыхах 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 сгинути..

Да что там!

Про это

Лучше их рассказали стихи.

«Лизиска» в данном контексте не звучит оскорбительно для Цветаевой, как и для Ахматовой ее же стих: «Все мы бражники здесь, блудницы», обращенный к себе самой. «Лизиска», обойдя четыре следующих стиха, не относящихся к Цветаевой, приводит меня к дальнейшим десяти, где и обитает родительница «Кавалера» как по диктату удочеренной музыки, так, пожалуй, и по воле автора. Обитает, опираясь на свое «гнездо».

28 августа 1940 года, в тот день, когда Ахматова попросила Л. Ч. достать ей кузминскую «Форель...», они вспомнили давнюю статью Шагинян о творчестве Ахматовой, где автор-критик говорит о том, что в ахматовских образах «сад» и «муза» есть манерность. (Вздор какой!) Но попрिдержу свои читательские эмоции и повторю то, что сказала Лидии Корнеевне мудрая Ахматова: «Почему манерность? Напротив, чтобы добраться до сути, надо изучать гнезда повторяющихся образов в стихах поэта — в них и таится личность автора и дух его поэзии. Мы, прошедшие суровую школу пушкинизма, знаем, что «облаков гряда» встречается у Пушкина десятки раз».

В данном случае говорится о «саде» и «Музе» как об образах. Я же на протяжении моей книги говорила о словах-знаках-символах Цветаевой. Они же — и образы, имеющие свои гнезда. К не однажды перечисленным добавлю: купола, законы, а также и стоны.

Законы, зарифмованные со стонами, я и взяла в эпиграф к этой главе.

Вечная поперечница существующим законам жизни, Цветаева в своих творениях как бы компенсировала беззаконность собственного характера,— мечтой о праведных, благих, твердых морально-этических установлениях, и в то же время опасалась их:

Но птица я, и не пеняй,  
Что легкий мне закон положен,—

то выводила «закон звезды и формулу цветка», то определяла непробиваемость судьбы:

Каменно-грудый,  
Каменно-лобый,  
Каменно-бровый  
Столб:  
Рок.

Да, и призывала к смирению, приказывая: «Покоритесь! Таков закон». Полагаю, что найдутся упрямы и скажут, что лизиска — некое обобщение и мужского характера или случайность. Ведь таким упрямам совершенно ясно: Верстовой Столб — только мужчина или, на худой конец, несколько мужчин. Разве есть в приведенном мной куске хоть одно местоимение «она»? — нету. Но на то Ахматова великая искусница-кудесница, чтобы, страивая Цветаеву с двумя прототипами Коломенской Версты, не оставлять швов. И все-таки на один едва приметный шовчик я укажу: посмотрите, как после внешнего описания «Версты» Ахматова переходит к законодательности:

Не обманут притворные стоны,  
Ты железные пишешь законы,  
Хаммураби, ликурги, солоны  
У тебя поучиться должны.

А вот и шовчик:

Существо это странного нрава...

Именно в этом существительном среднего рода, могущем относиться как к мужчине, так и к женщине-лизиске, в этом шовчике — она, Цветаева. О том, что с позиций своего творческого метода Ахматова могла считать Цветаеву лицедейкой, я уже говорила, и на судьбу жаловалась, и стонала:

И стон стоит вдоль всей земли:  
«Мой милый, что тебе я сделала?!»

или:

И внемлю ветрам и стонам,  
В ответ на стон...

или призывала:

Стоните, стоните, стены...

Слышен Ахматовой, думаю, и не менее душераздирающий стон-жалоба в переписанном мною в «Поздних ответах» полностью стихотворении Цветаевой, о котором я говорила, что оно тайно обращено к Ахматовой, хотя «тайно» — вообще мало свойственно Цветаевой: «Соперница, а я к тебе приду», где есть такие строки:

И я скажу: — Утешь меня, утешь,  
Мне кто-то в сердце забивает гвозди!

Это ли не стон-жалоба, ищущая сочувствия, которую бесслезная, простая и надменная Ахматова вполне могла назвать «притворным стоном» и ответить:

Не обманут притворные стоны,  
Ты железные пишешь законы,  
Хаммураби, ликурги, солоны  
У тебя поучиться должны.

В этих четырех строках мне уже слышится безоговорочное, хоть и тайное, признание Цветаевой как Поэта. Гораздо позднее, в 1961 году, Ахматова, царствующая «Наследница», подтвердит это признание в «Нас четверо». Да, именно пророки-поэты, как бы узаконивает Ахматова, пишут «железные законы» бытия, у которых должны поучиться разного толка законодатели.

И чтобы закрепить за Цветаевой ее словесное «гнездо», в котором выводится много разных законов, осторожно извлеку несколько — вдобавок к тем, которые уже прозвучали в этой главе. Не поленюсь, хотя не стану говорить, из каких именно стихов Цветаевой — эти законы. Пусть любители цветаевской лиры сами отыщут! Да и боюсь я, читательница, слишком «залитературоведить» мою работу. И без того достаточно в ней ссылок и сносок. А ведь мне так хотелось обойтись без них! Да ничего не вышло и в дальнейшем, по всей вероятности, не выйдет, потому что литературоведение — как воронка морская — так и засасывает, вертит тебя как хочет, пока не увлечет на самое дно и не опутает водорослями предположе-

ний, возражений, заключений, подтверждений, мнений, оттолкновений. Рифмовать эти «ений» можно без конца.

Закон! Закон! Еще в земной утробе  
Мной вожденное ярмо.

Помни закон:  
Здесь не владей!..

Волны и молодость — вне закона.

— Просты наши законы:  
Написаны в крови.

Закон отхода и закон отбоя.

Законом зерна — в землю.

Из законов всех — что один закон:  
Целованье уст.

Некоторым — не закон  
В час, когда условный сон  
Правден, почти что свят,  
Некоторые не спят...

или:

Благословляю ежедневный труд,  
Благословляю еженощный сон,  
Господню милость — и Господень суд,  
Благой закон — и каменный закон.

Много законов в «гнезде», и о каждом хочется поговорить, но надо помнить, что извлекаю я их на свет, чтобы они послужили моей теме — Музыке и ее диктату. И думается мне, что именно «Благой закон — и каменный закон» упрочняет Ахматова в «железных законах» — в навсегда написанных Поэтами, а не хаммураби, ликургами и солонями. В существе странного нрава, которое

...не ждет, чтоб подагра и слава  
Впояхах усадили его  
В юбилейные пышные кресла,  
А несет по цветущему вереску,  
По пустыням свое  
торжество,—

я узнаю и Цветаеву, уже, как мне кажется, находящуюся по ту сторону земного бытия. Неужели это — предчувствие автора, предчувствие, такое близкое по времени к елабужской петле? Ведь предсказывала в

стихотворении «И снова осень валит Тамерланом» па-  
стернаковскую мученическую дорогу в конце его жиз-  
ни — и его торжество, торжество Поэта над смертью:

Могучая евангельская старость  
И тот горчайший гефсиманский вздох.

Вспоминаются строки Цветаевой:

Грянет выстрел — на вереск  
Упаду — хоть бы звук.

Это единственная в Поэме дактилическая рифма —  
по... вереску — указывает и на цветаевскую лиру, так  
часто прибегающую к дактилическим звучаниям-окон-  
чаниям в стихах. Но Ахматова не дала упасть Цвета-  
евой безмолвно, она пронесла «по цветущему верес-  
ку» торжество ее поэзии. Даже в слове «цветущий»  
слышно имя «Собеседницы и Наследницы».

А в цикле Цветаевой «Деревья» (Прага, 1922) с  
посвящением Анне Антоновне Тесковой есть много  
стихов и строф, надиктованных Ахматовой по зако-  
нам музыкального генезиса, и это — «По пустыням  
свое торжество». Слышу здесь перекличку с шестым  
стихотворением-триптихом, третья часть которого —  
всего одна строфа:

Так светят пустыни,  
И — больше сказав, чем могла:  
Пески Палестины.  
Элизиума купола...

и с 8-м:

Кто-то едет к смертной победе.  
У деревьев — жесты трагедий.  
Иудей — жертвенный танец!  
У деревьев — трепеты таинств.

Это — заговор против века:  
Веса, счета, времени, дробн.  
Се — разодранная завеса:  
У деревьев — жесты надгробий...

Кто-то едет. Небо — как въезд.  
У деревьев — жесты торжеств.

Последние две строки, где «небо — как въезд», есть  
торжество смерти, поправшей смерть, своеобразное  
воскресение — бессмертие, присущее творчеству вели-  
ких поэтов.

И разве в слове Ахматовой «торжество» не заклю-

чено то же самое? Думаю — заключено. И не зря я привела — «так светят пустыни», которые, оказывается, — «Элизиума купола». Опять-таки — торжество. А ахматовский вереск мне кажется переключкой еще и с первым стихотворением цикла «Деревья». Но это уже не диктат музыки, а борьба с ее настырностью, как и во Втором посвящении. В этой борьбе также применен «закон отхода и закон отбоя». Привожу это стихотворение:

В смертных изверся,  
Зачароваться не тшусь.  
В старческий вереск,  
В среброскользящую сушь,  
— Пусть моей тени  
Славу трубят трубачи! —  
В вереск-потери,  
В вереск-сухие ручьи.  
Старческий вереск!  
Голого камня нарост!  
Удостоверясь  
В тождестве наших сиротств,  
Сняв и отринув  
Ключья последней парчи —  
В вереск-руины,  
В вереск-сухие ручьи.  
Жизнь: двоедушье  
Дружб и удушье уродств.  
Седью и сушью  
(Ибо вожатый — суров)  
Ввысь, где рябина  
Краше Давида-царя!  
В вереск-седины,  
В вереск-сухие моря.

Сомневаюсь, что отмеченные мною ассоциации-переключки послужат доказательством для иного читателя или литературоведа. Где там! Если 50 лет не замечали акростих и 60 лет — новой музыки в русской поэзии, и 30 лет не связывали «Кавалера» с «Поэмой без героя». И столько же лет не обращали внимания на «лизисок». Интересно, ну хотя бы кто-нибудь (я, может быть, не знаю) задавался вопросом, почему наряженный верстой не значит и в лизисках, прочтя хотя бы те же примечания редактора: «Лизиска — псевдоним императрицы Мессалины в римских притонах». Под псевдонимом будет Цветаева и в «Решке».

Итак, поэты несут по-цветущему вереску и по пустыням свое торжество над смертью, но для Ахмато-



вой и сама смерть, оказывается, — торжество. Вернувшись с похорон Оболдуева, Ахматова сказала Лидии Корнеевне: «Смерть — это не только горе, но и торжество...» («Записки...», том II, с. 57).

Но что мне дает основание думать, что Цветаева уже покинула нашу грешную землю, когда Ахматова писала эти две строки о торжестве? Во-первых, так думать мне помогает сама Ахматова, печатно рассказавшая, кто и как отзывался о ее Триптихе: «Когда в июне 41-го я прочла М. Ц. кусок поэмы (первый набросок), она довольно язвительно сказала: «Надо обладать большой смелостью, чтобы в 41 году писать об арлекинах, коломбинах и пьеро...» Из этого следует, что прочтен был скорее всего «Вестник» и, может быть, еще нечто связанное с фабульным треугольником. Иначе откуда бы такое язвительное непонимание? Тот кусок из Поэмы, что я здесь разглядываю, не содержит в себе «арлекинов, коломбин и пьеро» и так насыщен действительным временем, что, надеюсь, Цветаева все же увидела бы всю трагичность маскарадного собрания-действия не только 10-х. Но это мое последнее предположение слишком зыбкое, слишком интуитивное, чтобы мне самой с ним считаться...

Во-вторых: мне мешает сама Ахматова, путая свои даты — то невольно, то умышленно. Кстати, о своих собственных датах она сказала 8 февраля 1940 г. Л. Ч.: «Даты? О датах лучше, пожалуйста, меня не спрашивайте». И в самом деле, легко заметить при сопоставлении разного рода дат, что с ними Ахматова обращалась весьма вольно и капризно: то, как мне кажется, по соображениям типа «цензура — не дура», то из желания увести читателя от адресата (а стихов никому и в никуда у Ахматовой, по-моему, вообще нет), то в угоду стройной цикличности и еще по неведомым мне причинам. Возможно, по рассеянности.

Глеб Струве также обращает читательское внимание на изменение дат под некоторыми стихами Ахматовой. Речь идет о книге «Белая стая», вышедшей в начале 1917 года. В ней четыре стихотворения посвящены Недоброву. Струве пишет: «Среди этих четырех стихотворений самое раннее («Целый год ты со мной неразлучен») было помечено 1914 годом, но в более поздних сборниках («Из шести книг», 1940; «Стихотворения», 1961; «Бег времени», 1965) эта дата была почему-то изменена Ахматовой на 1915; «неразлуч-

ность» их в самом деле могла начаться в 1914 г., а 1915 год — это уже начало конца». В том же томе Глеб Струве приводит и места из писем Анрепа, где тот также пишет о странности дат под стихами. Но ограничусь Глебом Струве, который опять-таки тактично недоумекает, верно полагая, что «Не прислал ли лебедя за мною?» посвящено Анрепу: «...оно было помечено: Москва, 1936 г., хотя, если исходить из содержания и хронологии, его надо было считать написанным в 1932 году: «И теперь шестнадцатой весною...»

Безусловно, прав был Глеб Струве, опирающийся на хронологию внутри стихотворения. Думаю, что только числу или числам внутрстихотворных ахматовских дат можно верить безоговорочно.

Теперь о датах, непосредственно касающихся Триптиха. После заглавия «Поэма без героя» и подзаголовок «Триптих» читаю — «1940 — 1962 г.» (БП, 1976). А прочтя всю Поэму, вижу под ней: «Окончено в Ташкенте 18 августа 1942 года». Эта же дата и под первым вариантом «Поэмы без героя», хотя мы знаем, что Поэма росла и росла еще после 1942 года не только в смысле объема, а обогащалась многими новыми мыслями, портретами — расширениями портретов, новыми строфами и т. д., — претерпевала огромные изменения аж до 1962 года. Получается, что можно верить в стойкость даты под подзаголовком «Триптих», а не двум одинаковым под двумя такими отличающимися друг от друга вариантами «Поэмы без героя»? Далее неразбериха в датах для меня только усиливается. В одной из кратких автобиографий Ахматова указывает: «19 янв. в 1940 г. я начала писать «Поэму без героя». — Но это противоречит ее же словам из «Вместо предисловия», помещенного перед стихотворным текстом Поэмы с двумя датами — 8 апреля 43, Ташкент, и ноябрь 1944, Ленинград: «Первый раз она пришла ко мне в Фонтанный Дом в ночь на 27 декабря 1940 года...» Согласитесь, что между этой датой и той, что указана в автобиографии, — разрыв в целый год без малого.

Далее: «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». Но если в ту ночь были написаны два куска первой части, а мы

знаем, что «Вестник» входит в Главу вторую Части первой, то моя догадка о причине цветаевской «язвительности» да и о том, что, м. б., Глава первая написана уже после елабужской трагедии, не так уж зыбка? (Не исключаю и ахматовского провидчества, особенно если прав Тименчик в том, что Второе посвящение написано в 1944 году, до смерти Глебовой-Судейкиной.)

Ну и как во всем этом мне, читательнице, разобраться?

Более всего я склонна верить тому, что говорит Лидия Корнеевна в «Записках...». 13 ноября, в тот день, когда Ахматова прочла Чуковской отрывок, который я окрестила «Вестником», Л. Ч. в сноске пишет: «Из текста моей записи явствует: говоря со мной 13.11.40 г. о будущем цикле и указывая предполагаемую последовательность стихотворений, А. А. сама еще не знала, что продолжает работать над СЕВЕРНЫМИ ЭЛЕГИЯМИ и начинает — над ПОЭМОЙ». До чего же не соответствует это свидетельство Л. Ч. тому, что пишет Ахматова в своем «Вместо предисловия»! Тем более что в записи «В промежутке», сделанной в июне 1967 года, Л. Ч. сокрушается по поводу того, что Дневник оборван после записанного 22 ноября 1940 года (там о Поэме ничего не говорится): «...Последняя его тетрадка утрачена... Потеря досадная. Именно осенью 40-го года Анна Андреевна начала работать над Поэмой». Из того же «В промежутке» узнаю еще, что Ахматова при каждой встрече читала Чуковской новые куски Поэмы. И была «изнурена трудом: снова писала ночи напролет». Кроме первого куска-вестника «Ты в Россию пришла ниоткуда», Л. Ч., очевидно, не может вспомнить ни одного цельного отрывка, поскольку пишет: «Далее порядка не помню». 10 мая 41 года Л. Ч. уезжает (вернее — бежит) от Ленинградского НКВД в Москву, куда в начале июня 41 года приезжает Ахматова. Тут и происходит ее встреча с Цветаевой.

Так к каким же выводам я прихожу, наведя порядок в голове, сосредоточившись и опираясь на логику, но главным образом — на записи Лидии Корнеевны, для которой правда превыше всего на свете?

1. Ахматова в январе 1940 года, может быть, уже и обдумывала, в какую новую музыку поместить новое слово, но еще не приступила к Поэме. Об этом

свидетельствуют как некоторые стихи 40-го, так и поэма «Путем всея земли», и «Мои молодые руки», которых я не миную в этой главе.

2. 13 ноября 1940 года Ахматова говорит Л. Ч.: «Я Вам этого не читала, потому что оно казалось мне недостаточно внятным. Оно не окончено. А написано мною давно — 3 сентября». Речь идет, как поясняет в сноске Л. Ч., об элегии «Россия Достоевского. Луна...». Представляет интерес и сам отрывок из этой записи: «Прочитала о Достоевском.

— Скажите, а это не похоже на «Отцы»?

— Нет, совсем другой звук,— ответила я.

— Это самое главное, чтобы был другой звук,—

сказала Анна Андреевна.

Потом прочла о кукле и Пьеро»...

Это «давно» только подтверждает, что Ахматова почти все — кроме «Позднего ответа» — читала Л. Ч. при ближайшей встрече.

3. Работа над Поэмой и — параллельно — над Элегиями, видимо, шла не так быстро, шла с декабря, и при каждой встрече Ахматова читала «новые куски» Поэмы. Значит, логика подсказывает, в одну ночь написанные два куска Части первой, скорее, относятся к Главе второй и сосредоточены вокруг «Вестника» и Посвящения. Бесстыдно позволю себе усомниться в быстром создании «Решки». ТАКОЕ Л. Ч. обязательно бы запомнила.

4. «Далее порядка не помню», — говорит Л. Ч. Я же абсолютно уверена, что если бы с ноября 40-го по 10 мая 1941 года ежевстречно читались крупные фрагменты целиком, а не разрозненно (отдельные строфы, например, наброски), то при своей феноменальной памяти Чуковская вряд ли запомнила бы чтение «Маскарада» Главы первой или целой «Решки» и не назвала бы их в своей работе («В промежутке»), пусть и не по порядку.

Почему же Ахматовой понадобилось это сомнительное «Вместо предисловия»? Не исключаю, что из-за сокрытия первого слоя-комплекса. Говоря по чести, «ахматовские даты» должны были бы стать отдельной главой, а не вклиниваться в Коломенскую Версту, но тогда бы мне пришлось писать обо всем творчестве Ахматовой, в том числе и о Реквиеме. Но это мне не

под силу, да и тема, заявленная мной, не велит мне растекаться по необъятному и ветвистому древу ахматовской поэзии. Снова, не без одышки перевалив через неразбериху ахматовских дат, связанных с Поэмой...»<sup>1</sup>, возвращаюсь к Верстовому Столбу.

Проплясать пред Ковчегом Завета  
Или сгинуть...

Здесь, я думаю, конечно, напрашивается один из прототипов «Поэта вообще», в первую очередь Царь Давид, проплясавший пред Ковчегом Завета. И я возвращаюсь к первому стихотворению из цикла «Деревья», где для Цветаевой русская рябина краше Царя Давида, и к трагически-победоносному 8-му стихотворению, где есть единственная строка с восклицательным знаком:

Иудеи — жертвенный танец!

Думаю, что ахматовская перекличка с Цветаевой — хоть и тайная, но намеренная. И в данном случае никакого диктата Музыки — нет. Хочу заметить, что цикл «Деревья» в смысле диктата генов цветаевской музыки привлек меня сначала из-за крайне редко встречающегося слова «хвой», употребленного в родительном падеже множественного числа. В четвертом стихотворении этого цикла: «Други! Братственный сонм!» есть строфа:

Ах, с топочущих стогн  
В легкий жертвенный огонь  
Рощ! В великий покой  
Мхов! В струенье хвой...

«В струенье хвой» мне показалось прямым надикто-

---

<sup>1</sup> Прошло уже два года, как я закончила свою работу. И вот в предисловии Р. Д. Тименчика к книге «Анна Ахматова. После всего» (Москва, изд. МПИ) нашла подтверждение моей мысли, что: «...начальные стихи первой главы появились только в Ташкенте в 1942 году». Р. Тименчик пишет и о том, что в своих позднейших записях (я их не знала) Ахматова подчеркивает, что никакой внутренней связи с поэмами Цветаевой у «Поэмы без героя» нет. Значит, думаю, кто-то заговаривал с Ахматовой о связи Триптиха с «Поэмой воздуха», которую Цветаева подарила Ахматовой. И правильно заключает Р. Д. Тименчик: «Вопрос о некотором влиянии «Поэмы воздуха» на самое начало «Поэмы без героя» все же остается открытым». Но если бы не генезис музыки, я считала бы это чистейшим совпадением.

ыванием музыки стиха из «Решки»: «Пронесется сквозь сумрак хвой...»<sup>1</sup> Потому-то я и обратила внимание на цикл «Деревья», насыщенный библейскими мотивами, и услышала перекличку. Царь Давид упоминается в нем дважды, упоминаются и «псалмы». А весь цикл как бы предзнаменован стихотворением от 18 августа 1922 года, также написанным в Праге. В этом стихотворении, где Цветаева наставительно говорит с Адамом, есть строфа:

Говорю, не льстись  
На орла — скорбит  
Об упавшем ввысь  
По сей день — Давид!

Для Цветаевой, как и для Ахматовой, Царь Давид — предок Христа — Поэт, и значит, вечно жив, и до сих пор «несет свое торжество».

Может быть, Давид действительно один из прототипов Верстового Столба? Что это я так приклеилась к цифре «три»? Может быть, поэтов, которым «вообще не пристали грехи», гораздо больше в самом Верстовом Столбе и во всем этом отрывке («не пристали» — еще не означает, что поэты безгрешны). Наверняка на этом новогоднем маскараде их ничуть не меньше, чем в сцене Маскарада из Либретто. Не даром Ахматова перед приходом наряженного Верстой говорит:

Откроем собранье  
В новогодний торжественный день.

Собрание, куда затесалась какая-то лишняя тень «без лица и названья». Не знаю, кого конкретно подразумевала Ахматова в этой лишней тени без лица и названья, но уверена, что это определенное лицо, физически еще существующее в 20—30-х годах. Но и по законспирированной сцене ареста Мандельштама можно догадаться: новогоднее собрание не есть только винящаяся память, это не одно только разнuzданное прошлое, а настоящее — «сороковые-роковые», где в многослойности ахматовского Триптиха лишняя тень без лица и названья — соглядатай, клевета. И если на этом собрании вдруг появляется Верстой Столб, то автору естественно удивиться — «ты

---

<sup>1</sup> Здесь я ошиблась. У Ахматовой в одном из ранних стихотворений уже есть слово «хвой».

как будто не значишься в списках», если прототипы Верстового Столба уже давно — или совсем недавно — несут свое торжество — смерть. А если хоть один из прототипов жив, то естественно отнести к нему либо настороженно, либо оберегающе — от лишней тени. А «крик петуший нам только снится» — что это за крик? Тот ли, троекратно возгласивший отречение Петра от Сына Божьего? Или совсем близкая пора — «Некалендарный // Настоящий двадцатый век» и его постреволюционные годы, в которых угадывается едва тлеющая ностальгическая мечта Блока о сохранности России:

Из страны блаженной, незнакомой, дальней  
Слышно пенье петуха.

Или совсем близкие к сороковым-роковым, тридцатые-распятые, в которых слышу недоуменное отчаянье Мандельштама перед открывшимся видом на действительность:

Зачем петух, глашатай новой жизни,  
На городской стене крылами бьет?

Или бесконечная лебединая песнь, песнь Цветаевой, до- и послереволюционного времени:

Нежную руку кладу на меч:  
На лебединую шею лиры... —

говорящей в тех же «Верстах»:

Встань, триединство моей души:  
Лилия, лебедь, лира.

Или:

А над равниной крик лебединый.

Или:

Лебеди мои, лебеди  
Сегодня домой летят,—

и уже из эмиграции в обращенных к Ахматовой стихах:

Тоска лебединая —  
Протяжная-протяжная —  
К родине цепь.

Этот лебединый выводок, взятый у Блока и отчасти

у Ахматовой, Цветаева уже давно превратила в свое словесное многосемейное «гнездо» лебедей.

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

только укрепляет меня в предположении, что за голо-  
сом Шаляпина слышны еще два голоса.

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.

Этот «голос» был введен в Поэму в 1955 году, и те-  
перь уже из бывшего голос несется по бездорожью на-  
стоящего когда-то вскормившей его страны. В этой  
строфе сквозь гром шаляпинского голоса мне слы-  
шится и голос Цветаевой. Голос и эхо слух мой прочно  
связывает со строфой, не вошедшей в основной текст  
Триптиха, которую мне, хотя я ее уже приводила (без  
последнего стиха), соблазнительно повторить:

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...

Ахматова многим — да и печатно — часто говорила,  
что у нее такое чувство, что Поэма написана хором.  
Но в данном куске мне слышен как бы дуэт Ахмато-  
вой и Цветаевой, звучание чьих оркестров так слилось  
в одной музыке, что и впрямь не отличишь, где голос,  
где эхо, доносящиеся из тайного круга любви-вражды.  
В этой строфе я слышу никакой не диктат, а опять-  
таки поминание Цветаевой автором.

Походя признаюсь, что Верста для меня, особенно  
теперь, еще длиннее, чем Новогодняя ночь. В новогод-  
нюю гофманиану Главы первой тут же после припод-  
нятого треугольного занавеса-фабулы, за которым мне  
видится сцена ареста Мандельштама, автору мере-  
щится призрак, стоящий между печкой и шкафом:

Бледен лоб, и глаза открыты..  
Значит, хрупки могильные плиты,  
Значит, мягче воска гранит...



И я вижу не только Мандельштама и Князева, слышу не только шаги Возмездия — Шаги Командора, но замечаю и тень Цветаевой. Хотя бы по переключке с ее строками:

И вот уже сквозь каменные плиты —  
Небесный гость...

Небесный гость — призрак. И именно от родительницы музыки, как мне кажется, импульсивно отрещивается Ахматова:

Вздор, вздор, вздор! От такого вздора  
Я седою сделаюсь скоро  
Или стану совсем другой.  
Что ты манишь меня рукою?!  
*За одну минуту покоя  
Я посмертный отдам покой.*

И это — Ахматова, не боящаяся ни памяти, ни возмездия, ждущая всей совестью расплаты за страшные грехи современной — да и предреволюционной — русской истории. И в то же время — Ахматова, говорящая о ставшем наигорчайшей драмой, но еще не оплаканном часе.

И еще не оплаканный час,—

вероятно, прежде всего относится к таким поэтам, как Гумилев, Мандельштам, Клюев и, возможно — Цветаева (если я не напрасно думаю, что Глава первая писалась позднее, чем вторая, а может быть, и третья глава Части первой), те, чьи гибели действительно никем еще не были оплаканы в 40-х годах. А гибель Князева была не то чтобы оплакана, но со скорбью помянута в 1927 году Кузминым в цикле «Форель разбивает лед». И тоже — как расплата. По-видимому, VII строфа из «Решки» относится к Кузмину:

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.

Нет, совестливая память не мучила Кузмина так наглядно-остро, как мучил Ахматову неоплаканный час. Поэтому:

*(Сколько гибелей шло к поэту,  
Глупый мальчик, он выбрал эту,—  
Первых он не стерпел обид,  
Он не знал, на каком пороге  
Он стоит и какой дороги  
Перед ним откроется вид...)*

Я уже говорила, что можно отнести это и к Цветаевой. Добавлю — и к Мандельштаму. И здесь «их трое». Но разве могла Ахматова сказать о Мандельштаме «глупый мальчик»? В данной ситуации — могла, с сестринской безутешной нежностью. Могла, видя, как неуправляем, как опрометчив ее любимый брат-собрат, который знал, говоря: «я к смерти готов» (веря и не веря в последствия своего «легкомыслия»),

*...на каком пороге  
Он стоит и какой дороги  
Перед ним откроется вид.*

Ахматова, слава Богу, была по нраву куда сдержанней, осмотрительней своего собрата, как-никак — мать! Только трезвое, спокойное понимание вида, разверстого Владыкой Мрака, давало ей «покорную» силу физически и духовно уцелеть во имя сына — Льва Гумилева — и во имя русской поэзии.

И коли я уже не однажды нарушала прямизну своей Коломенской Версты, то проваливаясь в сугробы дат, то застревая на обочине параллельных моей теме мыслей, хочу остановиться еще у одного цветаевского «гнезда».

3 мая 1940 года Ахматова читала Л. Ч. «Мои молодые руки...» (стихотворение, видимо, написано после «Позднего ответа», который для меня — срочный). Это вновь действовал «закон отхода и закон отбоя» — все-таки продолжались поиски своего нового периода, своей гармонии, своего облака-музыки для нового слова-эпохи. Стихотворение «Мои молодые руки...» сюжетно уже гораздо плотней, чем многие стихи 40-го «урожайного» ахматовского года, связано с «Поэмой без героя». Да и настоящее в нем уже проступает строками:

*Кто знает, как тихо в доме,  
Куда не вернулся сын.*

«Мои молодые руки», написанные белым стихом, выделяются изумительной музыкой, составленной, в ос-

новном, из дольников амфибрахия, где полный трех-  
стопный амфибрахий присутствует только двумя сти-  
хами, и в меньшей мере — анапест.

Например:

Раскаленный музыкой купол,—

который войдет в Поэму анапестическим дольником:

И как купол вспух потолок.

И этот стих я связываю с музыкой-подкидышем и ее диктатом. Но почему? Только из-за общего с «Кавалером» дольника? Нет! Когда я говорю о генетических свойствах подкидыша, я, пожалуй, имею в виду гораздо большее, чем навязывание зеркального письма или симпатических чернил: генезис музыки проявляет свои черты-признаки вообще, т. е. свои «гнезда», образы, тональность и ритмическое буйство, и даже мировоззрение — смесь язычества с христианством. А в конкретном случае «раскаленный музыкой купол» связан с цветаевской строкой «и темным куполом меня замыкает голос». Голос — это музыка. Чей же это голос? — Ахматовой! (Строки из 2-го стихотворения цикла под общим названием «Анне Ахматовой».) Но есть и еще одна связь «Моних молодых рук» — связь ритмическая — с первым стихотворением цветаевского цикла «Кармен». Сравните:

Какие большие кольца  
На маленьких темных пальцах!  
Какие большие пряжки  
На крохотных башмачках!

(Цветаева)

От дома того ни щепки,  
Та вырублена аллея,  
Давно опочили в музее  
Те шляпы и башмачки.

(Ахматова)

(Кстати, во всем стихотворении Ахматовой одна лишь эта строфа — с неточной, внутренней рифмой.) Получается, что Ахматова, желающая вернуться в свой «отеческий сад», но очарованная музыкой-подкидышем, все же попадает неволью в одну музыкальную «струю» с Цветаевой.

Вот я и в этой, и в предыдущих главах опиралась на цветаевские «гнезда», как бы не видя, что и «купола» и «плащи» — «вихрь плащей», «маски» идут от Блока. Конкретно — хотя бы из «Балаганчика», где все это есть. От Блока прямо к Ахматовой идет много тем — и тема Коломбина-Пьеро-Арлекин, решенная Ахматовой путем оттолкновения. Но для того чтобы от чего-либо оттолкнуться, сначала надо — столкнуться. Оттолкнулась Ахматова и от поэмы Блока «Возмездие». Но это — не тайна, думаю, ни для кого. Настолько это очевидно. А вот тема Блок — Ахматова — это да! Но это совершенно другая книга, в отличие от той, которую я пишу. И это должна быть вещь, глубоко осмысливающая столкновения и оттолкновения хотя бы в теме Возмездия, а не то, что я процитирую сейчас из упомянутой мною книги Жирмунского, где, на мой взгляд, увы, непочтительный, есть только «первая очевидность», не более того. «Таким образом, место Блока в «Петербургской повести» особое: он ее сюжетный герой (Арлекин), и он выступает как высшее воплощение своей эпохи (поколения), — в этом смысле он присутствует в ней цитатно, своими произведениями, — но тем самым, как поэт, в некоторой степени определил своим творчеством и «художественную атмосферу» поэмы Ахматовой. С этой атмосферой связаны многочисленные, более близкие или более отдаленные, переклички с его поэзией. Но нигде мы не усматриваем того, что критик старого времени мог бы назвать заимствованием: творческий облик Ахматовой остается совершенно не похожим на Блока, даже там, где она трактует близкую ему тему». Все абсолютно верно, кроме «Арлекина» и «художественной атмосферы».

Художественную атмосферу, особенно в данном случае, определяет музыка, а не те или иные отдельно взятые реминисценции, цитаты. Это, думаю, глубоко понял Р. Тименчик, пусть ошибочно отсылая нас к музыке Кузмина.

И как тут не вспомнить предисловие Блока к поэме «Возмездие», которую Ахматова считала в сущности неудачей из-за отсутствия новой музыки, т. е. новой формы. «Вышел «Евгений Онегин» — и опустил за собой шлагбаум».

Так вот, в своем предисловии, давая характеристику самым разным событиям от таких, казалось бы,

мелких, незначительных, как «расцвет французской борьбы в петербургских цирках», до таких значительно-трагических, как убийство Столыпина, Блок говорит: «Все эти факты, казалось бы столь различные, для меня имеют один музыкальный смысл. Я привык сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению в данное время, и уверен, что все они вместе всегда создают единый музыкальный напор».

И кажется мне, что Ахматова, сопоставлявшая факты-события минувшей действительности 10-х годов с действительностью дальнейших лет — вплоть до 40-го года, — продолжила, но по-своему, главным образом тему Возмездия, Шагов Командора, и почувствовала необходимость в новом, доселе небывалом музыкальном напоре. И найдя в цветаевском музыкальном этюде источник этого напора, воспользовалась им как нотным черновиком, ввела слово-эпоху в новый единый и мощный музыкальный напор Триптиха, безоговорочно и справедливо называемый Ахматовской строфой.

В своей последующей главе мне не миновать темы Возмездия, чтобы удостовериться в том, что Блок — не Арлекин. Но это я постараюсь уместить в две страницы. Ибо, по чести говоря, это тоже тема для целой книги: Слово-эпоха — Блок — Слово-Эпоха — Ахматова, даже если эту книгу писать, взяв за основу только «Поэму без героя».

Да и как не закончить свою Коломенскую Версту, беспорядочно вобравшую в себя версты прошлого, настоящего и будущего, двумя строками Цветаевой, как бы насмехающейся надо мною:

Заeday верстою версту,  
Отсылай версту к версте... —

и четыремя строками Ахматовой, как бы надменно меня укоряющими и ставящими меня в последней строке на свое место:

Позвольте скрыть мне все: мой пол и возраст,  
Цвет кожи, веру, даже день рожденья  
И вообще все то, что можно скрыть,  
А скрыть нельзя — отсутствие таланта...

## «ОРЕЛ И РЕШКА»

Под знаком равенства и братства  
Здесь зрели темные дела.

*Блок*

Остался профиль (кем-то обведенный  
На белоснежной извести стены),  
Не женский, не мужской, но полный  
тайны.

*Ахматова*

Боюсь, что мало для такой беды  
Всего Расина и всего Шекспира.

*Цветаева*

Какая радость! — В этой главе я наконец-то получила возможность сослаться не только на зарубежный двухтомник Лидии Чуковской («Записки об Анне Ахматовой»), но и на отечественный журнал «Горизонт» (№ 4 1988 г.), опубликовавший «Два автографа». Автор — Лидия Чуковская!

Лидия Корнеевна пишет об одном из машинописных экземпляров «Поэмы без героя», подаренных ей. Чуковская говорит о том, что из-за страха перед «ложным политическим толкованием» (так часто выражалась Ахматова, делая те или иные правки в Поэме) автор X строфу «Решки» дает лишь наполовину, а пропущенные строки обозначает точками. За этой строфой упрятаны еще три строфы, которые Ахматова своей рукой внесла в «Решку», обозначив их буквами (а, б, в). IX строфа уже вошла в текст отечественных изданий сочинений Ахматовой. Об этой строфе Л. Ч. в «Двух автографах» пишет: «...к строфе IX сделан знак примечания — читаем авторскую ссылку: «Пропущенные строфы — подражание Пушкину. См. «Об Евгении Онегине»...»

Для Ахматовой ссылка на Пушкина, который, объясняя наличие пропущенных строф в «Евгении Онегине», сослался на Байрона, — не только очередная мистификация, но и надежный заслон».

Привожу X строфу (собственно, три строфы, из которых она состоит). Эти строфы мне видятся на втором дне трехдонной шкатулки — там, где упрятано настоящее время действия из Части первой. Лидия

Корнеевна полагает, что время, связанное с этими строфами, упрятано на третьем дне «шкатулки». Я же считаю, что третье дно — это тот слой, который поэт скрывает почти что от самого себя.

Х<sup>а</sup>

Враг пытал: А ну, расскажи-ка.  
Но ни слова, ни стопа, ни крика  
Не услышать ее врагу.  
И проходят десятилетия —  
Пытки, ссылки и смерти... Петь я  
В этом ужасе не могу.

Х<sup>б</sup>

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

Х<sup>в</sup>

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

Вот здесь-то, когда музыкальный ящик гремел, и слышатся голоса «рокового хора», одна только строка «и проходят десятилетия» открывает нам, что приведенные строфы имеют прямое отношение к Части первой, которая в свою очередь отражает не только 1913 год (особенно в Главе первой), куда как бы уводит нас Ахматова строками из Эпилога:

Все, что сказано в первой части  
О любви, измене и страсти,  
Сбросил с крыльев свободный стих.

Голос времени — 20-е, 30-е, 40-е годы — прорывается через заслон верхнего дна музыкальной шкатулки. В этой музыке слышна тема Возмездия, слышны «Шаги Командора», слышен голос совести — голос искупления страшных грехов эпохи, которые Ахмато-

ва, как поэт, берет на себя, берет целиком, хотя часть этих грехов делит между Блоком и собой, определяя Блока как «Человека-Эпоху» первой четверти нашего столетия.

Не думайте, что я неправомерно много говорю о Триптихе времени, хотя моя тема — музыка. Именно музыка поэзии — как и музыка в чистом виде — всегда вбирала и вбирает в себя свою эпоху, от Тредиаковского и Ломоносова до Пушкина, от Пушкина до Некрасова, от Блока до Ахматовой и Мандельштама, от Ахматовой, Пастернака и Цветаевой до Иосифа Бродского. Любая новая эпоха русской истории помещалась и помещается в новую музыку.

Если вообще рассмотреть музыку как некий почти всегда трехмерный объем, то в ней поэтапно — все земное бытие человека. Все! — и первое приветствие жизни новорожденного — уа-уа (как похоже это на ура-ура!), и разноцветное, разнозвучное карнавальное шествие юности, и тревога «флейты военной», и «души высокая свобода» (творческий труд), и — смерть, сопровождаемая колокольным звоном или траурным маршем.

Трехмерная атмосфера «Поэмы без героя» есть музыка, отличная от музыки Блока и отвечающая на вопрос из «Возмездия»:

Какие сны тебе, Россия,  
Какие бури суждены?

Эта музыка вмещает в себя реальность кошмарных снов и бурь, сметающих с лица земли миллионы человеческих жизней.

«Бес попутал в укладке рыться» — признается Ахматова в «Решке». Если бы Блок в своей гармонии, что допускаю, мог применить слово «укладка» как символ, то в гармонии Ахматовой это — еще обязательно и конкретный предмет, то есть сундук.

15 мая 1940 года Лидия Чуковская записывает: «В комнате появился... сундук. Большой, кованый, — XIV века, пояснила нам Анна Андреевна. — Я держу в нем книги... они в комод, — и вот в сундуке».

И теперь мне хочется из «укладки» Триптиха извлечь ненадолго однотомник Блока, и значит, и самого Поэта. Я намерена, хотя бы неглубоко копая, доказать, что Блок — не Арлекин, а — как объяснила сама Ахматова в «Решке»: «А второй, как Демон



одет», и как сказала в одном из набросков прозы о Поэме: «Демоном всегда был Блок».

Я как-то уже настаивала на том, и не однажды: тот прототип героя (в данном случае Арлекин), на которого нацеливает читателя Ахматова, как правило — увод от подразумеваемого ею определенного лица или группы лиц — прототипов. Частично, как мне думается, я это уже доказала на предыдущем пространстве моей книги.

Видимо, сильно поднадоели Ахматовой некоторые читатели-слушатели «Поэмы без героя» разговорами о кузминской музыке. Так, наверное, надоели, что, убедившись в том, что никто не слышит и не видит, на чьем черновике писалась Поэма, Ахматова уходит от кузминской шестистрочной строфы первого варианта Поэмы, оставив только «Решку» и Эпилог не видоизмененными внешне и наращивает по-цветаевски строки с женскими окончаниями. Таким образом, думаю, что сокрытие источника музыки, прошедшее незаметным для всех, явилось мощным стимулом к написанию последнего более объемного окончательного варианта «Поэмы без героя». К 60-м годам Ахматова уже убирает некоторые реминисценции с Кузмина. Например, в 1958 году:

Становилось темно в гостиной,  
Жар не шел из пасти каминной.

Сравните с кузминскими строками:

Тяжело от парадных спален!  
А в камин целый лес навален.

А на авансцену Ахматова все настойчивее выводит Блока, чьи и «Балаганчик», и «Шаги Командора», и «Возмездие» по-своему трактует, возвратив слово в некузминскую музыку. Если в первом варианте Триптиха говорится:

Не волнуйтесь, дылде на смену  
Непремнно войдет сейчас  
И спост о священной мести...—

то тут мы могли бы, хотя и с большой натяжкой из-за эпитета «священной», предположить даже и Кузмина, написавшего во Втором ударе «Форели...»: «Кровь за кровь, за любовь любовь...», где, однако, кровь за любовь и

Тихо капает кровь в стаканы,—

и

Сам себя осуждает Каин.

Но вот уже Ахматова не довольствуется портретом Арлекина:

На стене его твердый профиль,  
Гавриил или Мефистофель,  
Твой, красавица, паладин?

И хотя совершенно ясно в первом варианте Поэмы, что это — портрет Арлекина, что Пьеро такой двойственной внешностью вообще обладать не может, автор не желает богатства музыкальных красок и дает развернутый портрет Блока. 23 декабря 1959 года Лидия Чуковская записывает разъяснительные по этому поводу слова Ахматовой:

«— Я заметила,— сказала она,— что трое умных<sup>1</sup> читателей полагали — «На стене его твердый профиль» — это портрет корнета, а не Блока». Тут бы Лидии Корнеевне удивиться: «А разве следующая строка «Гавриил или Мефистофель» не ярко говорит о портрете Арлекина? И почему Блок — Арлекин?» Но Л. Ч. реагирует иначе, хотя и не без оснований, на эту авторскую «игру», в данном случае, с ней.

«Ну и пусть себе,— сказала я необдуманно.— На всякое чиханье не наздравствуешься». Анне Андреевне не понравился мой ответ, она произнесла поучительным голосом: «Я пишу для людей. Для людей, Лидия Корнеевна, а не для себя».

Но если эта ахматовская поучительность не мистификация, то почему мы не всех героев, вернее, их прототипов, до сих пор не можем угадать? И почему тогда в «Решке» редактор так недоволен?

## I

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,

---

<sup>1</sup> Разрядка Лидии Чуковской.

Кто, когда и зачем встречался,  
 Кто погиб, и кто жив остался,  
 И кто автор, и кто герой...»

Не именно ли этого обобщенного в «Решке» редактора имела в виду Ахматова, когда говорила: «От редактора — все правда, а от автора — все вранье»? Если Коломбина — не Судейкина, а, как настаивает автор, — собирательный образ, то почему Арлекин не может быть собирательным?

Но вот как расширен портрет Арлекина:

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 пришлеце.  
 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?

Демон сам с улыбкой Тамары и Дон-Жуан с мертвым сердцем и с мертвым взором — вот только в этих строках я вижу Блока как прототипа Демона и отчасти Дон-Жуана, но не Арлекина. Близость внешнего описания Блока и реминисценции блоковских стихов, а они — по всей Поэме, для меня не доказательство, что Блок — Арлекин.

Думаю, что автор Триптиха не только соединил в Блоке Демона с заслуживающим расплаты, и все-таки с жертвой, Дон-Жуаном. Особенно пристального взгляда требует «Демон сам с улыбкой Тамары». И есть основание полагать, что Ахматова, соединив образ Демона и Дон-Жуана, делит его между Блоком и собой.

К этой версии меня подтолкнула сама Ахматова своим проникновением в психологию Пушкина и его творчества. В работе «Каменный гость», говоря о «Маленьких трагедиях» Пушкина, Ахматова пишет: «Сложность эта бывает иногда столь велика, что в связи с головокружительным лаконизмом даже как будто затемняет смысл и ведет к различным толкованиям (например, развязка «Каменного гостя»)». Это

некая примерка Ахматовой на свою Поэму, о которой в наброске к прозе о Поэме в 1961 году Ахматова говорит, имея в виду «сложность и головокружительный лаконизм»: «Ничего не сказано в лоб, сложнейшие и глубочайшие вещи изложены не на десятках страниц, как они привыкли, а в двух строчках, но для всех понятных». Для всех ли?

В этой же работе Ахматова замечает, что для Пушкина «Каменный гость» — трагедия возмездия, заключенная уже в самом названии, — ведь «Каменный гость», а не «Дон-Гуан»! Также Ахматова обращает свое внимание на то, что «Дон-Гуан» — поэт. Обращает наше внимание и на то, что Пушкин, глядя глазами Донны Анны на Дон-Гуана, видит его как Демона. Донна Анна ему говорит: «Вы сущий Демон». И еще — самое существенное для меня «заключение» Ахматовой в «Заметках о «Каменном госте» Пушкина, в дополнениях 1958—1959 годов: «А то, что в «Каменном госте» Пушкин как бы делит себя между Командором и Дон-Гуаном, <это> явление совершенно другого порядка, что, как я надеюсь, доказано в этой статье».

Думаю, что это «заклучение» не случайно совпадает по времени с написанием довольно подробного портрета Блока-Демона. Ну что ж, такое толкование Дон-Жуана как поэта-Демона не лишено интереса, особенно если посмотреть на поэта-пророка глазами черни. Да, нет пророка в своем отечестве при жизни пророка.

И пророка-поэта такого, как Блок, зывающего в 10-х годах:

На неприглядный ужас жизни  
Открой скорей, открой глаза,  
Пока великая гроза  
Все не смела в твоей отчизне.

Беспечно-бездумный люд этого не слышит, да и слышать не желает, словно Поэт и в самом деле Демон, Зло. Да что там! Христос открыл новые возможности человеческого духа, возможности светлые, но чернь требовала распять Его, Христа, и предпочла Ему разбойника Варавву.

Но вернусь к портретному описанию, да и в связи с ним частично к моей теме.

Плоть, почти что ставшая духом.

В этом стихе я угадываю и портрет автора Триптиха, который почти воздушной акварелью написала Цветаева в одном из стихотворений, посвященных Анне Ахматовой:

Еще один огромный взмах —  
И спят ресницы.  
О, тело милое! О, прах  
Легчайшей птицы!

Что делала в тумане дней?  
Ждала и пела...  
Так много вдоха было в ней,  
Так мало — тела.

Нечеловечески мила  
Ее дремота.  
От ангела и от орла  
В ней было что-то.

И спит, а хор ее манит  
В сады Эдема.  
Как будто песнями не сыт  
Уснувший демон!

Часы, года, века.— Ни нас,  
Ни наших комнат.  
И памятник, накоренясь,  
Уже не помнит.

Давно бездействует метла,  
И никнут листья  
Над Музой Царского Села  
Кресты крапивы.

Тут можно усмотреть в «ангеле» и в «орле» связь со строками «Гавриил или Мефистофель» и со стихотворением «Тень»:

Все спорили: ты ангел или птица.

Последнее увело бы меня опять к работе Ахматовой о Пушкине, где Собаньская для Пушкина и ангел и демон одновременно. Ну тогда возникнет еще одна книга: расшифровка «Поэмы без героя» с помощью исключительно ахматовских штудий. Поэтому, оставившись, останавливаюсь на строках Цветаевой:

Так много вдоха было в ней,  
Так мало — тела.

Не похоже ли это на «плоть, почти что ставшую духом»? Да, очень похоже. Да и «уснувшим Демоном»

не в лоб, но названа, по-видимому, Ахматова. (Походя замечу, что один из шедевров Пастернака «Мело, мело по всей земле» в смысле метрики слепок с того же стихотворения Цветаевой, о котором я веду речь, но музыка, однако, несмотря на общий метр, все-таки другая, к тому же это пастернаковское стихотворение подчеркнуто восходит к Фету.)

Однако контаминация Блока и автора Триптиха в герое, который как демон одет, куда глубже этого мимолетного вмешательства удочеренной музыки. И может быть, сверхлегкомысленно было бы мне указывать на диктат музыки, приводя строки Цветаевой:

Скалозубый, нагловзорый  
Пушкин в роли Командора.

Дескать, если Пушкин-Поэт-Эпоха золотого века и на все времена выразивший трагедию возмездия в «Каменном госте», то Ахматова Поэта-Эпоху Блока связывает с двумя первыми десятилетиями серебряного века по подсказке музыки,— с той же трагедией возмездия. Такая аналогия была бы слишком уязвима, даже в том случае, если бы по капризу родословной мелоса Поэмы Ахматова учла и эти два стиха из Цветаевой. И было бы нелепым, наверное, хотя Ахматова не оставляла ничего безответным, как, например, «Красу бесовскую» (см. гл. «Вестник»), серьезно принять во внимание черновик стихотворения Блока, где он называет Ахматову Демоном. Совершенной глупостью было бы думать, что Ахматова сводит счеты. Она, как «ее поведено словом», не сводит, а выясняет счеты:

У меня не выяснены счеты  
С пламенем и ветром и водой.

Однако не скрою, что меня именно в смысле «выяснения счетов» очень заинтриговала запись Чуковской от 30 июня 1955 года, когда Л. Ч. заговорила о черновиках Блока и Ахматова спросила: «А вы не заметили там черновика стихотворения, посвященного мне? Нет? В окончательном виде это мадригал, все как полагается, а в черновике чего только нет, тут и Демон и невесть что».

Вот это «невесть что»:

Кругом твердят: Вы демон, вы красивы,  
И вы, покорная молве,  
Шаль желтую наденете лениво,—  
Цветок на голове...

Кто знает, может быть, и эта мелочь (в смысле не сведения, а «выяснения счетов») могла подтолкнуть Ахматову на «дележ» Демона меж собой и Блоком. О сдвоенности Демона говорят и строки, которые я взяла в эпиграф. Они из стихотворения «А в книгах я последнюю страницу...». А все это стихотворение, как и немало других, припоэмного и послепоэмного периода творчества Ахматовой, считаю тесно связанным с «Поэмой без героя».

И поэтому привожу его полностью:

А в книгах я последнюю страницу  
Всегда любила больше всех других,—  
Когда уже совсем не интересны  
Герой и героиня, и прошло  
Так много лет, что никого не жалко,  
И, кажется, сам автор  
Уже начало повести забыл,  
И даже «вечность поседела»,  
Как сказано в одной прекрасной книге,  
Но вот сейчас, сейчас  
Все кончится, и автор снова будет  
Бесповоротно одинок, а он  
Еще старается быть остроумным  
Или язвит,— прости его Господь!—  
Прилаживая пышную концовку,  
Такую, например:  
...И только в двух домах  
В том городе (название неясно)  
Остался профиль (кем-то обведенный  
На белоснежной извести стены),  
Не женский, не мужской,  
но полный тайны.  
И, говорят, когда лучи луны —  
Зеленой, низкой, среднеазиатской —  
По этим стенам в полночь пробегают,  
В особенности в новгородный вечер,  
То слышится какой-то легкий звук,  
Причем одни его считают плачем,  
Другие разбирают в нем слова.  
Но это чудо всем поднадоело,  
Приезжих мало, местные привыкли,  
И, говорят, в одном из тех домов  
Уже ковром закрыт проклятый профиль.

Предоставляю другому читателю самому разоб-  
раться это стихотворение как связь с Поэмой. Я, чи-  
тательница, уже много и о многом, как мне сдается,  
сказала, чтобы другому читателю легче дался анализ  
этого стихотворения с помощью ассоциаций.

Еще думаю: Ахматова, видя глазами толпы в  
Блоке Поэта — «Демона» начала XX века, не продол-

жала блоковскую эпоху, а открыла как Поэт-«Демон» — нашу, послереволюционную.

Трудно да и стыдно идти «книгой на книгу». Стыдно потому, что замечательный ученый Жирмунский, думаю, понимал суть времени в Поэме не хуже меня, а лучше, да высказать эту суть не позволяла подцензурная жизнь. А я вот смею в более гласные дни. Но опять же не могу согласиться с Жирмунским, который приводит очень важные строки из Части первой Триптиха:

Все равно приходит расплата

и

До смешного близка развязка.

Или:

Ведь сегодня такая ночь,  
Когда надо платить по счету.

И поначалу верно объясняет: «Серебряный век, воспетый Ахматовой, живет в смутном ожидании своего конца — приближающейся катастрофы». Но тут же вновь отсылаемся мы автором «Творчества Анны Ахматовой» в 1913 год. Неужели Ахматовой в Части первой необходимо было писать лишь о том времени, лишь о той расплате, о которой уже написал Блок и во многих стихах, и в поэме «Возмездие», и в «Шагах Командора», и в своей, по-настоящему не понятой его современниками, собратьями поэме «Двенадцать». Лично я как читательница ничего более сложного, более трагического о революционных днях, чем «Двенадцать», в поэзии не встречала.

У Ахматовой все равно приходит расплата вовсе не только за блудные годы с их Кровавым Воскресеньем, но и за куда более страшные годы, где брат идет на брата, за двадцатые-косматые, тридцатые-распятые, сороковые-роковые. Не зря, думаю, со словом «расплата» рифмуются «мейерхольдовы арапчага». Не Мейерхольд ли, исполнявший когда-то роль Пьеро в блоковском «Балаганчике», стал жертвой Владыки Мрака? Приходит расплата Великой Отечественной войной, о вовремя не предотвращенных жертвах которой Владыка Мрака скажет наикошунственные слова: «Приятно и радостно знать, что кровь, обильно пролитая нашим народом, не прошла даром».



Расплачиваемся и по сю пору.

И думаю, что из стихотворения «А в книгах я последнюю страницу...» — строка: «прилаживая пышную концовку» для Ахматовой связана с патетическим концом Эпилога Триптиха, где

Долгу верная, молодая  
Шла Россия спасать Москву.

Это мне также кажется надежным заслоном того, что не могла не видеть Ахматова — дальнейшие послевоенные годы с короткой оттепелью-попынью среди долгого замерзания нашего духа.

И если за наряженным в туманный плащ «демоном»-Блоком я вижу его двойника — Ахматову, то свое жуткое настоящее она остро переживает в Поэме всей своей неукротимой совестью, и не так, почти эгически, как провидец Блок — «Под масками»:

И задумчивая совесть,  
Тихо плавая над бездной,  
Уводила время прочь.

У Ахматовой время не уводится прочь, время, которое предвидел и предсказывал Блок:

О, если б знали вы, друзья,  
Холод и мрак грядущих дней

и

О, если б знали, дети, вы  
Холод и мрак грядущих дней.

Нет, предвиденные Блоком дни, т. е. — настоящие для автора «Поэмы...», Ахматова не уводит прочь, а лишь заслоняет их чем только может. Даже демонским плащом Блока, не говоря уже об эзоповом языке, о тайнописи, частично подсказанной музыкой. И даже портретом Блока, якобы — Арлекина, слава Богу, в Главе первой Части первой, а не в действительной сцене самоубийства Князева-Пьеро (Глава четвертая и последняя). В действительной сцене самоубийства читаем:

...Стройная маска  
На обратном «Пути из Дамаска»  
Возвратилась домой не одна!  
Кто-то с ней без лица и названья...  
Недвусмысленное расставанье...

Драгун все это видит. А дальше этот некто, «без лица и названья», наверное, проникает в спальню Колумбины через черный ход. (Об этом черном ходе рассказывала Вера, прислуга Судейкиной, и вспоминала, как проводила по нему Князева. См. «Записки...» Л. Ч.) Отсюда и строка: «Позвонит, если силы хватит...» — видимо, в парадный вход, но не ручаюсь. Мне, во всяком случае, ясно, что этот некто безымянный и безликий, не Блок-демон, а Арлекин. Даже если кто-либо соблазнится заподозрить под героем «без лица и названья» Арлекина-Блока, пользуясь строками из блоковского «Балаганчика»:

Смотри, колдунья! Я маску сниму!  
И ты узнаешь, что я — безлик... —

то этот кто-либо попадет впросак. Потому что Ахматова хоть и наделила Арлекина сходством с Блоком, а в руки ему дала «ту черную розу в бокале», в одном из отрывков о поэменной прозе в 1961 году сама же защищает Блока от нелепого подозрения: «Кто-то «без лица и названья» (лишняя тень 1-й главки), конечно никто, постоянный спутник нашей жизни и виновник стольких бед».

Никто? Нет! Это «игра с читателем». В «никто» я не верю. Тут мне хочется употребить иное местоимение — «некто», чье определенное нелицо и известно и ненавистно Ахматовой. Оно-то, я думаю, и есть — Арлекин, но автор упорно не снисходит до того, чтобы хотя бы намекнуть на его прототип. Правда, не вошедшая в текст Поэмы строфа:

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... —

почти прямо указывает на Кузмина. Он являлся и другом и мэтром молодых поэтов, в том числе Вс. Князева, как известно, любил уют (см. стихотворение Сологуба «Мерцает запах розы Жакмино...»). Всем известно и то, что Кузмин многие свои стихи пел, аккомпанируя себе на фортепьяно. И пел во многих домах. Отсюда, по-видимому, клавишин взят во множественном числе: «клавишины» — язвительнее звучит.

А если учесть, что я принимаю лишнюю тень «без лица и названья» еще и за соглядатая, клеветника, версия Арлекин-Блок уже совершенно не состоятельна. Но думаю, что и Кузмин так же однозначно не стоит за Арлекином. Да и Ахматова под вечным спутником нашей жизни и виновником стольких бед, наверное, подразумевала именно то, что не может не прийти в голову читателю нашей эпохи. Но не исключая, что я ошибаюсь, так упрямо полагая, что «лишняя тень» — определенное нелицо. В конце концов, тут так же может быть и обобщенный образ, и авторский вымысел, не все же определяется первой реальностью. Как многое, а конкретно — самоубийство Вс. Князева на пороге Судейкиной.

Кому, как не Ахматовой, знать, что даже в биографическом треугольнике Блока он — Пьеро. Разговаривая с Л. Ч. о воспоминаниях Белого о Блоке, Ахматова возмущалась тем, что Белый, будучи «арлекином» по отношению к Блоку, смеет еще мемуары о Блоке писать. Все равно, как если бы Дантес писал воспоминания о Пушкине! И вряд ли Ахматова, такая щепетильная в подобных вопросах, если бы Блок, пусть даже косвенно, являлся причиной самоубийства Князева, после похорон Блока стала бы вместе с Судейкиной разыскивать могилу Князева (см. Анна Ахматова. Сочинения, т. II. М., 1987, с. 222).

— Человек сложен,— возразил мне на этот мой довод Липкин.

Конечно, сложен. А уж Ахматова, мне кажется, была куда как не простым поэтом и, тем более, человеком, как по своему характеру, так и по психике. Да и «плоть, почти что ставшая духом», — отнюдь не главная черта Арлекина. А вот для Поэта-«Демона», пожалуй, главная. И если принять во внимание мой домысел, что Ахматова «Демона» делит между собой и Блоком, то цветаевские строки:

Так много вздоха было в ней,  
Так мало — тела,—

лишь подкрепляют версию о контаминации Блока и Ахматовой в образе Демона. В этой связи хочется обратить внимание на то, что в одной из сцен в «Либретто» уже не Блок, а сама Ахматова, обозначающая себя латиночкой «Х», подает Судейкиной бокал с вином.

Ахматова гордилась, когда ее имя в поэзии ставили рядом с Блоком, считала честью для себя (хотя не думаю, что она его любила как личность). В подтверждение этому мне хочется напомнить записанный Лидией Корнеевной 13 января 1961 года один рассказ Ахматовой:

«Ко мне приходили три художника, молодые, левые, просили принять их товарища, поэта. Меня тронуло, что они так любят его... Пришел, лет тридцати. Где-то в деревне учит детей немецкому. Похож на молодого Мандельштама. От смущения закрыл руками лицо. Руки — две лилии. Читал стихи. У них всех сейчас хорошие стихи. Я спросила о «Поэме». Он ответил: Для меня Ваша «Поэма» где-то возле «Двенадцати» Блока. Я всегда так и сама думала, но боялась сказать. Потом о драгуне: Он был лучше их, потому они его и убили».

В этом рассказе все примечательно: и то, что у них у всех сейчас хорошие стихи,— нелестная характеристика все более усредняющейся поэтической текучки за счет сомнительно улучшающейся версификации; и то, что у случайного стихотворца Ахматова спрашивает о «Поэме»,— виден характер, прочно не уверенный в своем даре, сомневающийся, особенно в «Поэме», и поэтому тайно комплексующий (музыка); и то, что Ахматова гордится приравнением ее к Блоку; и особенно то, что «он был лучше их, потому они его и убили» — значит, Поэма правильно понята читателем 60-х, четко осмыслено время в Триптихе. Мысль спроецирована на 20 — 40-е, да и на послевоенные годы. Мир разделен на «они» и «мы». «Они» убивали поэтов, потому что поэты были лучше их. А о том, что Князев еще в тринадцатом году покончил с собой, как бы и забыли, настолько сильно звучит в «Поэме без героя» послереволюционное время. Ведь не знал еще тогда стихотворец-читатель, случайный посетитель Ахматовой, о не вошедших в текст строфах Эпилога и о строфах «Решки», которые уже приведены в этой главе.

Да и как мне было, задумав главу о «Решке», где первоначально я намеревалась показать все, относящееся к музыке, а значит, к Цветаевой, не притронуться к оборотной стороне всего Триптиха и к месту Блока в нем, хотя бы поверхностно, хотя бы нечто из моих соображений утаивая.

Теперь мне надо постараться перевернуть решку орлом, где вновь найду Цветаеву, касаясь поочередно, если получится, тех строк, строф, которые имеют отношение к ней и музыке ее «Кавалера». Постараюсь быть лаконичной, ибо многое уже отмечено на протяжении моей затянувшейся книги и, думаю, доказано, например: в строке — «и отбоя от музыки нет» — мы уже знаем, от чьей. Но следующая за ней строка: «а ведь сон — это тоже вещьца» — примечательна тем, что Ахматова дружелюбно-иронической улыбкой как бы узаконивает то, о чем еще так недавно спорила с Цветаевой, сказавшей:

О мир, пойми! Певцом — во сне — открыты  
Закон звезды и формула цветка.

В VII строфе —

Не отбиться от рухляди пестрой.  
Это старый чудит Калиостро —  
Сам изящнейший сатана,—

здесь музыка надиктовала и рифму из уже приведенного мной стихотворения Цветаевой в главе «Два под одним плащом — ходят дыханья»:

Плащ — вороном над стаей пестрой  
Великосветских мотыльков,  
Плащ цвета времени и снов —  
Плащ Кавалера Калиостро.

Но если для реалистического пера Ахматовой Калиостро — Сам изящнейший сатана, то для «романтического» пера Цветаевой Калиостро — плащ-символ «времени и снов», в которых:

А королева Колибри,  
Нахмурив бровки, до зари  
Беседовала с Калиостро.

Отсюда-то и начинается вновь полемика с Психей-Романтикой-Цветаевой, а не со столетней чаровницей, как полагал Жирмунский: «Под «столетней чаровницей» подразумевается романтическая поэма Пушкина и его продолжателей». Не нахожу, не вижу, где бы в «Поэме без героя» Ахматова спорила с Пушкиным раннего периода. Или слово «столетняя» так же смутило академика Жирмунского, как и то, что через 17 лет после смерти Князева вряд ли могла

Ахматова писать на его черновике? «Столетняя» — смутила вполне оправданно, ибо, как я уже полагала, внутрискотворным ахматовским датам и числам, как, например, «восемь тысяч миль не преграда», можно верить безоговорочно (разве что перепутаны мили с километрами). Что же касается «столетней» чаровницы, — это сознательная «ошибка» Ахматовой — увод читателя от источника музыки. Мне кажется, что уже в этой строфе идет спор с романтикой, и именно с цветаевской, по всем законам «отхода и отбоя» и от многого гофманско-романтического в Части первой Триптиха. И поэтому, и не только поэтому, особенный интерес вызывает XIII строфа:

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.

На знаменательность этой строфы обращает внимание и В. Я. Виленкин (В сто первом зеркале. Новые страницы. — Журн. «Октябрь», 2—88). Виталий Яковлевич пишет: «Строфа эта знаменательна, говорит сама за себя и не требует комментариев. И все же: сколько бы раз я ее ни перечитывал, не могу при этом не вспомнить строки Мандельштама из широко известного его стихотворения 1937 года —

Не кладите же мне, не кладите  
Остроласковый лавр на виски,  
Лучше сердце мое разорвите  
Вы на синего звона куски...

Что это? Случайная перекличка образов? Непредвиденное совпадение интонаций? У Ахматовой это бывает так редко...» Виленкин прав.

Конечно же, перекличка с Мандельштамом текстово и интонационно — не случайная и входит в задачу Ахматовой, прописавшей любимого собрата на втором дне «шкатулки». Но я уже заметила: часто там, где Мандельштам, следом на третьем дне ищи Цветаеву. Напомним, не зря же и на «Маскараде» вслед за Мандельштамом появляется Цветаева.

А вся строфа как раз требует подробного комментария. Если бы «остролистный лавр» здесь заменял

диадему, то вряд ли бы Ахматова не приняла бы его «с мертвого лба» любимого ею Мандельштама. Вся эта строфа, где есть и увенчанный лавром Мандельштам, на мой взгляд, имеет самое непосредственное отношение к Цветаевой, как по воле автора, так и по воле удочеренной музыки.

«Я ль растаю в казенном гимне?» — в этом вопросе-споре слышу я ответ Цветаевой на ее «язвительный» и несправедливый отзыв о первом наброске Поэмы — мол, в такое время о чем пишет! Этот отзыв я уже целиком приводила, и он по мысли совпадает с теми записями о творчестве Ахматовой, которые Цветаева сделала еще в 1917 и 1940 годах. Сам вопрос: «Я ль растаю в казенном гимне?» — есть твердый ответ: не растаю! Как и в XVI строфе: «Разве я других виноватей?» — ответ не сразу услышанный и понятый. Два стиха:

Не дари, не дари, не дари мне  
Диадему с мертвого лба,—

как бы перекликаются с тремя последними стихами Главы первой:

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

и кажутся мне обращенными к Цветаевой, часто в своих произведениях сравнивавшей себя с царственной особой. Да и Ахматова о ней писала в 1961 году, учитывая читательское поклонение «Собеседнице и Наследнице»: «...Она вернулась в Москву такой королевой и уже навсегда...»

Небезызвестно, что царицы античного мира, как действительные, так и мифологические, украшали себя диадемой. Но одного этого, думаю, Ахматовой было бы недостаточно — нужен был бы какой-нибудь подарок от Цветаевой из разряда бижутерии. И такой подарок у меня оказался. 20 июля 1960 года Л. Ч. записала:

«Анна Андреевна положила передо мной рядом одну фотографию Марины Ивановны и другую — свою, и спросила:

— Узнаете?

Я не поняла.

— Брошку узнаете? Та же самая. Мне ее Марина подарила<sup>1</sup>.

Я взгляделась: безусловно так. Одна и та же брошка на платье у Цветаевой и Ахматовой».

Думаю, эта брошка и превратилась в диадему. Сама же эта строфа была введена в «Решку» в 1962 году. В том же году Ахматова сказала Л. Ч., что получала от Цветаевой письма и подарки, что весьма важно. Что-то меня заставляет думать, что Ахматовой было известно и стихотворение Цветаевой, не напечатанное при жизни Ахматовой, но ходившее в списках и написанное того же 31 декабря 1917 года, что и «Кавалер де Гризэ!..». Если это так, то оно перекликается с начальными строфами Триптиха, где автор в одиночестве встречает 1940 год, и косвенно — с VIII-й строфой «Решки». Вот это стихотворение Цветаевой:

Новый год я встретила одна.  
Я, богатая, была бедна,  
Я, крылатая, была проклятой,  
Где-то было много, много сжатых  
Рук — и много старого вина.  
А крылатая была — проклятой!  
А единая была — одна!  
Как луна — одна, в глазу окна.

И Ахматова на это как бы откликается в VIII-й строфе:

Карнавальная полночь римской  
И не пахнет...

и

В дверь мою никто не стучится.

Но это предположение, которого я доказать фактически не могу — только интуитивная догадка, — а это — и много, и — ничего. Важно и то, что вряд ли можно думать, что вся «Решка» написана залпом, судя по этой строфе, и по IX, и по X, о которых рассказала Л. Ч. в «Двух автографах». Думаю, что если бы X<sup>a</sup> и X<sup>b</sup>, строфы были написаны Ахматовой в 1940 году, то по крайней мере после смерти Владыки Мрака они должны были бы быть известны Лидии

---

<sup>1</sup> Рядом, на том же столе, лежала и фотография Мандельштама.— И. Л.



Чуковской, ведь приходилось ей запоминать наизусть куски из «Реквиема»! То же самое можно сказать и об XI строфе — написанной не в Ленинграде, что видно по ее содержанию, а уже в эвакуации в Ташкенте.

Но вернусь к последним трем строкам XIII строфы:

Скоро мне нужна будет лира,  
Но Софокла уже, не Шекспира.  
На пороге стоит — Судьба.

Тут уже совершенно явная, но не замеченная никем, — никто ведь не искал Цветаеву в Триптихе, — перекличка с цветаевскими строками:

Боюсь, что мало для такой беды  
Всего Расина и всего Шекспира.

Драма Цветаевой — «Федра» на свой лад продолжает тему рока, не дошедшей до нас одноименной трагедии Софокла. Но «Федра» Расина существует, где так же все определяет судьба, как у Софокла, у которого все определялось роком. Рок главенствует и в цветаевской «Федре». «И на пороге стоит — Судьба» зрительно мной воспринимается как цветаевский:

Каменно-грудый,  
Каменно-лобый,  
Каменно-бровый  
Столб:  
Рок!

А IX строфу:

И со мною моя «Седьмая»,  
Полумертвая и немая,  
Рот ее сведен и открыт,  
Но он черной замазан краской  
И сухую землей набит, —

Л. Ч. в «Двух автографах» объясняет: «Седьмая — это седьмая элегия, заключающая собой цикл Северных элегий». (А в сноске: «Седьмую же («Последняя речь подсудимой») она (Ахматова) попросту называла черновиком, а иногда наброском».) Думаю, что такое предположение имеет под собой твердую почву. Но учитывая шкатулку с тройным дном, к предположению Л. Ч. присоединяю и свое: это и символический портрет самой музыки Триптиха. Мученическая мука безгласности, невозможность открытым, но сведенным ртом, набитым сухой землей, выговорить, выкрикнуть

последующие две строфы с их трагическим содержанием. Подразумевается, возможно, и Седьмая симфония Шостаковича.

Прежде мы знали XI строфу в совершенно ином варианте. И как указывает редактор примечаний к «Поэме без героя» Жирмунский, раньше Эпиграф Поэмы кончался так:

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

В примечаниях Ахматовой «седьмая» комментируется как Седьмая симфония Шостаковича, но строки «а за мною, тайной сверкая» и «притворившись нотной тетрадкой», — дают мне основания полагать, что речь в этой строфе — также и о музыке Поэмы. Действительно, надо ли Седьмой симфонии Шостаковича притворяться нотной тетрадкой? Не в Ленинград ли «тайной сверкая», возвращалась нотная тетрадка, брошенная Цветаевой «на поклон ветрам» и уже заполненная новым Словом-Эпохой? Именно эта, прежде бывшая последней в Поэме, строфа сопрягается с началом Первого посвящения:

...а так как мне бумаги не хватило,  
Я на твоём пишу черновике.

И таким приемом, соединившим начало с концом, очерчивается своеобразный круг: атмосфера — музыка Триптиха. Но Ахматовой, увы, как заслон, понадобилась «пышная концовка».

В XXV строфе я снова обращаю внимание на первую строку: «бес попутал в укладке рыться».

Из письма Ахматовой к NN узнаю: «Осенью 40 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 рыться»), они относились к трагическому событию 1913 года, о котором повествуется в «Поэме без героя». Нет, не зря Л. Ч. охарактеризовала «Письма к NN» одной из игр автора с читателем. И все же мы знаем, что в игре, хотя бы в детской игре в прятки, кто-нибудь, долго разыскиваемый, вдруг подает голос и перепрятывается. И мне кажется

ся: «я наткнулась на давно у меня бывшие письма и стихи» — есть тот самый обнаруживший себя голос автора. Допускаю, что в «укладке» были и письма и стихи Цветаевой, которые получала Ахматова, как и подарки, и в немалом количестве. А вот то, что они оставались нечитанными и относились к 1913 году — это уже перепрятывание, «надежный заслон». Вряд ли Ахматова, судя по ее натуре, одновременно и скрытной и все желающей знать, все, что так или иначе имеет к ней отношение, оставляла бы так долго почту нераспечатанной, да еще в годы, когда каждое письмо, бумажка, таили в себе непредсказуемую опасность. В главке «Ложный след» я уже достаточно говорила о VI и XII строфах, но все же повторю: «чудом я набрела на эту, и расстаться с ней не спешу» — теперь уже не требует доказательств, уже нет сомнения, что набрали Кузмин и Ахматова — на цветаевского «подкидыша».

Что касается XXI строфы, то я ее уже соотносила со стихотворением Цветаевой «Тебе — через сто лет», но добавлю: Ахматова не только более скромной благодарности ждет от «незнакомого» человека из грядущего века, но как бы и корит Цветаеву за ее непомерные требования к Гостю из Будущего, основанные не на реальном представлении о далеком грядущем читателе, а на гротескно-романтическом. Думаю, каждая из этих великих женщин-Поэтов права, исходя из своих, таких почти диаметрально противоположных характеров.

Если так, то переход от незнакомого человека из грядущего к XX главе — к «столетней чаровнице» — на редкость точен и логичен.

Вообще начиная с XX главы и до последнего слова «Решки» идут мысли-чувства-образы, главным образом связанные с музыкой Поэмы и с самой Цветаевой. Я уже говорила, что уточнение внешности Судейкиной («и брюлловским манит плечом») — специальный увод музыки к кузминскому Второму удару «Форели...». Но коль скоро и в двухтомнике «Сочинения Анны Ахматовой» 1986 года, отталкиваясь, видимо, от комментария Жирмунского, В. Черных разъяоняет: «и брюлловским манит плечом» — красавицы времен Пушкина и романтической поэмы изображены на портретах Брюллова (1799—1852), изображены по тогдашней моде с пышными, декольтиро-

ванными плечами, то опять повторяю: «чаровницу» из «Решки» к романтической поэме времен Пушкина и брюлловским портретам относить довольно рискованно. Здесь я вновь вижу Цветаеву, любящую, по едкому наблюдению Ахматовой, себя сравнивать с арапчонком или обезьянкой в французском платье с глубоким декольте. Вообще безадресно спорить даже с романтикой, а не с определенным Поэтом этого направления, Ахматовой, думаю, не свойственно. Однако превратить реальную брошку в диадему, ожерелье из дымчатых агатов в ожерелье из черных агатов, а глубокий вырез во французском платье — в пышные декольтированные плечи, на мой взгляд, закономерно для поэтики Ахматовой. К тому же портрет якобы «столетней чаровницы» никак не монтируется с дальнейшими строками в «Решке», где речь, как я покажу, идет об удочеренной музыке и ее родительнице. Иначе как сочетать «и брюлловским манит плечом» — последнюю строку XX строфы с первой строкой строфы XXI: «я пила ее в капле каждой»? Ведь вся «Решка» очень последовательно художественно-конкретно выстроена.

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.

Пила, конечно, дивные звуки Поэмы, о чем говорит Ахматова в одном из прозаических к ней кусков: «Другое ее свойство: этот волшебный напиток, лиясь в сосуд, вдруг густеет».

Но уже чувствуется усталость автора от все идущей в рост музыки-акселератки, от которой отбоя нет. И уже не знает автор гениального Триптиха, как разделаться с «бесноватой», т. е. с огромной музыкой да и с бросившей ее во младенчестве родительницей.

«Бесноватая» перекликается с «одержимой бесом» в шестистишии из Эпилога, где описывает Ахматова свою эвакуацию из блокадного Ленинграда вскоре после елабужской трагедии — самоубийства Цветаевой:

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.

Указательное местоимение «та» Ахматова петитом выделила не случайно, тут уже она сравнивает себя с Цветаевой, с «одержимой бесом», уже примчавшейся к елабужской петле. (И упоминание «ночного Брокена» так же не случайно: см. мою главку «Вестник».) Сразу после процитированного шестистишия и идет оплакивание Цветаевой:

И уже предо мною прямо  
Леденела и стыла Кама.

Да, Ахматова, не зная уже, как отдохнуть от напористой музыки и горькой памяти о ее родительнице, гнала их на «родной чердак». Чердак — вечное обиталище Цветаевой, а не вообще чердак, где обычно жили поэты, как полагают некоторые комментаторы «Поэмы без героя». Если бы даже XXI строфа создавалась в Ташкенте, где Ахматова некоторое время жила на чердаке, то навряд ли к этому чердаку применила она эпитет «родной». Для Ахматовой чердак никогда не бывал местом ее жительства, а недолгий ташкентский родным ей, как мне кажется, еще не успел стать. Замечу, что все биографы Цветаевой, да и цветаеведы, обязательно упоминают ее чердачную жизнь, да и сама Цветаева свое чердачное бытие закрепляет и в письмах, и в стихах, например, в цикле «Стихи к дочери» мы увидим:

...Чердак-каюту,  
Мои бумаг божественную смуту...—

или же из другого по времени стихотворения: «чердачный дворец мой, дворцовый чердак». Заметьте: чердак, но — царственный!

Но ограничусь цитатами, поскольку все, как мне кажется, очевидно.

В Интермеццо музыкальная тема обычно сконцентрирована, то же самое можно сказать и о «Решке». После «и гнала на родной чердак» Ахматова с помощью тире вводит нас в XXII строфу — в романтическую укладку Цветаевой, в незамкнутый круг ее литературных пристрастий — трагедию Байрона «Манфред» и к мертвому Шелли, над которым лорд Байрон держит факел. Последние в «Решке» две строфы я

приведу полностью, ибо считаю, что, кроме первой строки XXIII строфы, остальные строки этих двух строф, как и пять стихов «Позднего ответа», Ахматова отдает Цветаевой и ее музыке, как башню-трибуну.

### XXIII

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.

### XXIV

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».

Цветаева и брошенная ею в младенчестве музыка, по мнению Ахматовой, не желает обосновываться на «романтическом чердаке», тем самым автор как бы говорит, что считать сложную цветаевскую поэзию только романтикой — дело несерьезное, опрометчивое.

«Но она твердила упрямо» — вот здесь начинается тайный монолог Цветаевой, соединенный с монологом в сущности уже не ее музыки: «Я не та английская дама и совсем не Клара Газуль» — вот еще один псевдоним помимо лизиски: Клара Газуль, за которым в данном случае — не Проспер Мериме, а другое имя: Марина Цветаева. «Вовсе нет у меня родословной» — это с помощью и от имени музыки Ахматова уводит нас от генетики<sup>1</sup>. А может быть, и сама музыка уже отрекается от какой-либо родословной, «кроме солнечной и баснословной». Но вспомним строки из поэмы «Путем всея земли»: «...да солнечный стих, оброненный нищим и поднятый мной». Слышите пере-

---

<sup>1</sup> Но нельзя мне забывать и о первом, относящемся к фавбуле, прочтении: не было родословной у Клары Газуль — вымышленной Мериме испанской актрисы, под чьим именем он выпустил свои ранние романтические пьесы.

кликну автора с собой же? В последнем стихе XXIV строфы Ахматова устами музыки говорит о «солнечной и баснословной»: «и привел ее сам Июль». И это, мне кажется, цветаевский Июль. В одном из ее стихотворений цикла «Бессонница» есть строфа:

Июльский ветер мне метет — путь,  
И где-то музыка в окне — чуть.  
Ах, нынче ветру до зари — дуть  
Сквозь стенки тонкие груди — в грудь.

Дата: 17 июля 1916 года.

Думаю, что июльский ветер и привел «солнечную и баснословную» из души Цветаевой в душу Ахматовой. Есть еще предположение, что именно в июле 1940 года Ахматова, роясь в «укладке» недавно вернувшейся Цветаевой, набрела на «Кавалера», на его никем не замечаемую музыку.

В «а твоей двусмысленной славе» и т. д. слышу голос Цветаевой, написавшей также в июле:

Я — страница твоему перу,  
Все приму. Я белая страница.  
Я хранитель твоему добру:  
Возвращу и возвращу сторницей...

(Кстати, есть и у Блока в одном из стихотворений Июль — с прописной буквы, и у Цветаевой строка «Июнь, Июль, Август».)

А главное — не лобовое прочтение — это речь самой музыки, обещающей той, что подобрала ее у колени, не дала умереть, а удочерила, воспитала и вырастила в мощную трехчастную симфонию, и славу, и пир, и награду за все сомнения и страдания, которые претерпела Ахматова, держа заимствование ее (музыки) в тайне от читателей и мучась этой тайной.

И я царским своим поцелуем  
Злую полночь твою награжу.

Так музыка, хоть и имеет царственную родословную, подтверждает автору «Поэмы без героя», что она — ахматовская и более ничья.

## Эпilog

---

Спаси ж меня, как я тебя спасала,  
И не пускай в клокочущую тьму.

*Ахматова*

Гул кремлевских гостей незваных.

*Цветаева*

А почему все-таки я сосредоточилась на музыке «Кавалера» — на двух моделях мелоса для Кузмина и Ахматовой — и совершенно проигнорировала стихотворение Цветаевой из цикла «Марина»:

Быть голубкой его орлиной!  
Больше матери быть — Мариной!  
Вестовым, часовым, гонцом —

Знаменосцем — льстецом придворным!  
Серафимом и псом дозорным  
Охранять беспокойный сон.

Сальных карт захватав колоду,—  
Ногу в стремя! — сквозь огонь и воду!  
Где верхом — где ползком — где вплавь!

Тростником — ивняком — болотом,  
А где конь не берет — там летом,  
Все ветра полонивши в плащ!

Черным вихрем летя беззвучным,  
Не подругою быть — сподручным!  
Не единою быть — вторым!

Близнецом — двойником — крестовым  
Стройным братом, огнем костровым,  
Ятаганом его кривым.

Гул кремлевских гостей незваных.  
Если имя твое — Басманов,  
Отстанись.— Уступи любви!

Распахнула платок нагрудный.  
— Руки настезь! — Чтоб в день свой Судный  
Не в басмановской встал крови.

*11 мая 1921*



Это стихотворение уже замечено исследователями, ибо заполнено оригинальным содержанием, возвратилась однажды Цветаева к стиху, «на поклон ветрам положенному» — «Кавалеру», — и рядышком оставила еще одно очень похожее дитя, похожее, да не совсем. Есть в этом стихотворении и завораживающие парные стихотворные ряды с женскими окончаниями, которые так сгодились для «Поэмы без героя», и нет в нем строк с мужскими окончаниями, свободными от рифм, которые пленили Кузмина. Да, строфикой и метром «Кавалер» и «Быть голубкой его орлиной...» очень похожи друг на друга, и все-таки звук иной, иной мелос, как это ни парадоксально. Чтобы это услышать, надо обладать слухом. В сущности, я не могу доказать этой непохожести их друг на друга, как не могу доказать, что цветаевское:

Так много вздоха было в ней,  
Так мало тела,

и пастернаковское:

Свеча горела на столе,  
Свеча горела —

при одинаковой строфе и метре разные по мелодике. Нет в рассматриваемом стихотворении и отталкивания от сюжета и времени действия, как в «Кавалере».

А ведь прельстительно было мне из стихотворения «Быть голубкой его орлиной...» извлечь и «голубку» и «гостей незваных» и провести параллель между цветаевским «охранять беспокойный сон» и ахматовским «стерегу последний уют», а «распахнула платок нагрудный» с «распахнулась атласная шубка», да и слово «двойник» наличествует, а я приводила и более отдаленные переклички и ассоциации, говоря о генетическом диктате музыки. Так почему же я сразу не учла этого стихотворения? А все потому, что не хотелось путать действительный первостепенный источник музыки для Кузмина и Ахматовой со второстепенным, хотя для Ахматовой и это стихотворение вряд ли прошло незамеченным. Отсюда, я думаю, и «двойник», и «Маринкина башня» из «Позднего ответа» и так часто встречающиеся в Поэме строки, которые состоят из трех слов, например: «Хаммураби, ликурги, солону», — сравните с трижды повторяющимися строками именно этого типа в процитированном выше стихотворении Цветаевой.

Иногда мне мерещится, что В. М. Жирмунский знал и первоисточник музыки, иначе бы так упорно, как и другие, впрочем, исследователи «Поэмы без героя», не ссылался бы, говоря о ритме Триптиха, на стихотворение «Все мы бражники здесь, блудницы». Ведь только эта строка из музыки Поэмы, а все стихотворение — дольник иной мелодии.

Думаю еще, что гипнотическая царственность личности Ахматовой действовала на круг ее друзей безотказно, и если Ахматова указывала на тот или иной прототип героя, то это принималось общающимися с нею как непреложная данность и сомнению подлежать не могло. Только Лидия Чуковская иногда нечто угадывала и нащупывала, а иногда и бунтовала, но бунт в основном относился к некоторым редакторским исправлениям Ахматовой в тексте или нежеланию включить что-то в основной текст. Но чаще всего бунт Л. Ч. был направлен против некоторых не нравившихся ей черт сложного ахматовского характера. Не зря Ахматова говорила Чуковской, что «я тишайшая, я простая» в «Решке» — нечто вроде издевательства над читателем, который и Пушкина считает простым, общедоступным. Куда доверчивей и проще Лидия Чуковская. 7 мая 1960 года она записывает: «Я сказала Анне Андреевне, что принесла ей просимое, она прочла мои два листка о «Поэме...» — «Великолепно! Я непременно включу этот текст в примечания в ответ на мое письмо Вам...»

Однако Ахматова не только не включила этот отклик на Поэму хотя бы в свои заметки о ней, где приводит много отзывов различных литераторов, но и никому никогда не показывала, видимо, эти «два листка» о Поэме. А между тем то, что написала Чуковская, действительно достойно восхищения. Если бы сейчас у нас на родине не готовились бы два тома Л. Ч. «Записок об Анне Ахматовой», я бы перевела ее «два листка» в своей книге.

Что же касается этих «двух листков», то Л. Ч. ошибочно думала, что «...Ахматова похвалила лишь из вежливости, по доброте. — Ведь никогда не хвасталась ими». Лидия Корнеевна не подозревала, что у Ахматовой была веская причина подальше упрятать именно этот отзыв. Не удивлюсь, если даже уничтожила его и он не обнаружится ни в каких архивах.

Достаточно прочесть только начало «двух листков», как все станет понятным:

«Впервые Анна Андреевна прочитала мне кусок «Поэмы» в Ленинграде в 1940 году. Я была в такой степени ошеломлена новизной, что спросила у автора:

— Это чье? —

В следующую секунду я поняла все неприличие своего вопроса. Это — Ахматова, но какая-то новая, другая Ахматова». А дальше речь сразу же пошла о музыке.

Это — «Чье?» и определило судьбу отзыва Л. Ч. на «Поэму без героя». Интуитивно только Лидия Корнеевна подбиралась к загадке, связанной с музыкой Поэмы, и в правильном направлении. Примеры я уже приводила и приведу последний. Это рассуждение Лидии Чуковской о стихотворении 1943 года «Надпись на Поэме»:

И ты ко мне вернулась знаменитой,  
Темно-зеленой веточкой повитой,  
Изящна, равнодушна и горда —  
Я не такой тебя когда-то знала,  
И я не для того тебя спасала  
Из месива кровавого тогда.  
Не буду я делить с тобой удачу,  
Я не ликую над тобой, а плачу,  
И ты прекрасно знаешь, почему.  
И ночь идет, и сил осталось мало,  
Спася ж меня, как я тебя спасала,  
И не пускай в клокочущую тьму.

Собственно, Л. Ч. высказалась о последних шести строках стихотворения: «Впервые за все существование поэзии Поэт просит помощи у созданной им Поэмы: спаси ж меня, как я тебя спасала... В этих стихах, что редкостно в поэзии Ахматовой, нет никакой опоры на реальный мир, нет никаких конкретностей. И дальше: хотелось бы мне когда-нибудь понять, догадаться — чем преображена фраза, воспроизводящая интонацию совершенно обыденную, домашнюю, даже словно выговор ребенку: «И ты прекрасно знаешь, почему...» Не могу не восхититься интуитивной пронизательностью Лидии Корнеевны. Ведь, ничего не зная о цветаевском «подкидыше», она почти все поняла, почти обо всем догадалась, услышав выговор ребенку. Это стихотворение, на мой взгляд, обращено не к Поэме вообще, а к удочеренной музыке, с конкретной опорой на реальный мир: «Я не

ликую над тобой, а плачу. И ты прекрасно знаешь, почему». С такой болью и укоризной можно обратиться только к ребенку, немало мучившему свою приемную мать, да так, что Ахматова в минуты сомнения и отчаянья сказала: «Я стихам не матерью, мачехой была». Все основано на реальности — и упрек, и мольба: «Спаси ж меня, как я тебя спасала». Только мать, будь она родной или приемной, так совестит и молит своего неблагодарного ребенка. «Спасала». Тут глагол несовершенного вида еще скромно недостаточен. Не спасала, а спасла Ахматова чудо-дитя, мимо которого не прошел кроме нее только Кузмин. Однако Кузмин не сделал из цветаевского музыкального подкидыша того, что сделала Ахматова, разве что потешкал однажды и убаюкал «навек». А Ахматова для музыки-подкидыша сделала все, чтобы он был бессмертен. Она не пустила его в клокочущую тьму, потому и молит: «И не пускай в клокочущую тьму». Здесь тьму я понимаю не как смерть (для верующей Ахматовой смерть вряд ли страшна), а как забвение.

Но поэзия Ахматовой неоднородна, есть более горькое прочтение строк: «Я не ликую над тобой, а плачу, и ты прекрасно знаешь, почему»: дескать, я все же жива, а Цветаевой уже нет с нами, и кому, как не тебе, когдатошнему ее младенцу, не знать об этом. Это плач о той, с кем Ахматову связывала любовь-вражда, самое, наверное, сильное чувство, какое может быть. (А что речь идет о младенце-черновике, выражено в стихах: «Я не такой тебя когда-то знала».) Приведенное здесь двустишие, может быть, впоследствии подсказало две строки Поэмы:

Только как же могло случиться,  
Что одна я из них жива...

От них, мне кажется, и идет путь к стихотворению «Нас четверо». И хотя Пастернак в Поэме не присутствует, Ахматова, видимо, и его поминает в этих строках, написанных уже после его кончины.

С «Надписью на поэме» я невольно связываю напрасную, но плодоносную муку автора: «Ахматовской звать не будут ни улицу, ни строфу», а также с самым поздним обращением к «Самой поэме», которую Ахматова сравнивает с садом.

Все. Поэма написана. Удочеренная музыка не пустила Ахматову «в клокочущую тьму» забвения, и

уже ни в чем не упрекаем сад Поэмы, не выясняется, чей он: «Я забыла и он забыл». Комплекс избыт, избыт золотыми стихами Ахматовой, хоть опять-таки тайно.

Вот пожалуй, почти все, что мне хотелось сказать о музыке «Поэмы без героя» и о времени этой музыки.

Но версию свою хочу подкрепить словами Ахматовой, сказанными Лидии Чуковской в мае 1962 года по поводу статьи Филиппова об одном из вариантов Поэмы, опубликованном в «Воздушных путях»:

«Он копает глубоко, но не там, где зарыто».

Я же пыталась копать, может быть, не так глубоко, но там, где зарыто. И думаю, что Ахматова не зря назвала свой Триптих «Поэмой без героя», ибо главный герой Поэмы, на мой взгляд,— Музыка.

1984—1989

## СОДЕРЖАНИЕ

---

### *Часть первая*

Тайна рождает тайну . . . . .	5
Мысль изреченная есть ложь . . . . .	9
Новогодняя ночь . . . . .	19

### *Часть вторая*

Срочный ответ . . . . .	36
Поздние ответы . . . . .	47

### *Часть третья*

Двойники — «Тройники» . . . . .	62
Там их трое . . . . .	66
Два под одним плащом — ходят дыханья . . . . .	71
Вестник . . . . .	79

### *Часть четвертая*

Триптих времени . . . . .	95
Коломенская Верста . . . . .	100
«Орел и решка» . . . . .	125

<i>Эпилог</i> . . . . .	151
-------------------------	-----

**Лиснянская И.**

Л63 Музыка «Поэмы без героя» Анны Ахматовой.— М.: Худож. лит., 1991.—157 с. (Массовая историко-литературная б-ка).

ISBN 5-280-02359-0

Книга известной русской поэтессы Инны Лиснянской — слово о поэте и в то же время пронизательное исследование. Трепетная любовь к стиху соединена здесь с подлинным мастерством пристального и внутренне свободного прочтения текста и широтой интеллектуального кругозора. То, что речь об Ахматовой, Цветаевой, Блоке, Кузmine ведет поэт, и поэт недюжинный, придает этой речи особенное звучание.

Л 4603020101-321 КБ-31-30-1991  
028(01)-91

**ББК 83.3Р7**

*Инна Лиснянская*

---

МУЗЫКА «ПОЭМЫ БЕЗ ГЕРОЯ»  
АННЫ АХМАТОВОЙ

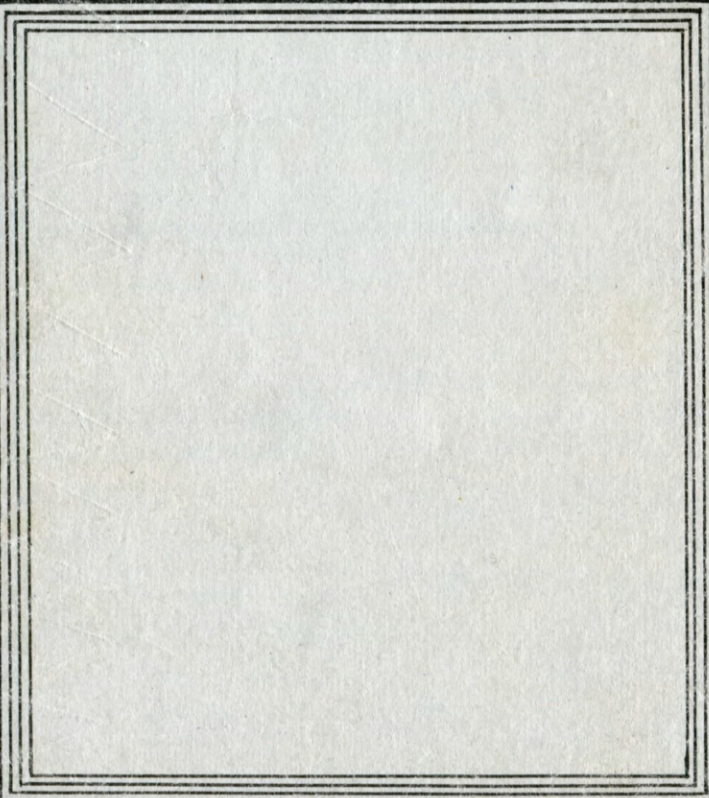
Редактор *М. Фишбейн*,  
Художественный редактор *И. Сауков, Е. Ененко*  
Технический редактор *Е. Полонская*  
Корректор *В. Фадеева*

ИБ № 6983

Сдано в набор 15.04.91. Подписано в печать 29.10.91. Формат 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага газетная. Гарнитура «Литературная». Печать высокая. Усл. печ. л. 8,4. Усл. кр.-отт. 8,82. Уч.-изд. л. 8,95. Тираж 9000 экз. Изд. № IX-4273. Заказ № 1—189. Цена 50 к.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Художественная литература». 107882, ГСП, Москва, Б-78, Ново-Басманная, 19  
Полиграфкомбинат «Молодь». 254119, Киев, ул. Пархоменко, 38—44.





*Издательство «Художественная литература»*