**И. ГУРВИЧ**

**Любовная лирика Ахматовой (Целостность и эволюция)**



**Опубликовано в журнале:**[**«Вопросы литературы» 1997, №5**](http://magazines.russ.ru/voplit/1997/5/)

***XX ВЕК: ИСКУССТВО. КУЛЬТУРА. ЖИЗНЬ***

**И. ГУРВИЧ ЛЮБОВНАЯ ЛИРИКА АХМАТОВОЙ**

**(Целостность и эволюция)**

**1**

Судьба распорядилась так, что периоды ахматовского творчества оказались не только отчетливо разграниченными, но и разделенными полосой редко нарушаемого молчания: первоначальный (ранний) период захватывает немногим более десяти лет (конец 900-х — 1922 г), следующий, поздний начинается с 1936 года и длится примерно три десятилетия. Воспринимается наследие поэта как единое целое, обладающее сквозными эстетическими измерениями; с другой стороны, между двумя основными слагаемыми наследия очевидны немаловажные различия. Они — и в предметном содержании словесно-образных комплексов, и во внутренних их связях, и в организации отдельного стихотворения. И если выделить стихи о любви, об интимно-личном, если идти притом от ранних произведений к поздним, то сопряжение постоянного и переменного даст себя почувствовать с особой отчетливостью.

Ахматова вошла в литературу, более того, художественно утвердилась под знаком любовной темы. Ее первые пять сборников, от «Вечера» (1912) до «Anno Domini» (1921), расположены на одной тематической линии, составляют почти однородный массив — отклонения от однородности немногочисленны. Сами по себе отклонения достаточно весомы: отклики на историческое событие — первую мировую войну («Молитва», «Памяти 19 июля 1914», «Июль 1914»), декларация авторской позиции в пору социальных катаклизмов («Мне голос был», «Не с теми я, кто бросил землю»), защита нравственного достоинства («Уединение», «Клевета»). Стихи не о любви резко проявляют причастность поэта к сверхличной сфере бытия и быта. Однако главенство интимно-личного начала остается непоколебленным, скорее наоборот: откровения, обращенные в глубины души, очерчивают индивидуальность лирического «я» и тем самым обосновывают его право на гражданский пафос. Стихи о любви образуют, по сути, фон и подпочву программных поэтических заявлений.

Общая тема объединяет более двухсот стихотворений; как можно судить, Ахматова вполне понимала необходимость оправдания творческого выбора («много об одном и том же») — оправдания специфически литературного и для читателей убедительного, то есть мобилизующего читательский интерес.

Наверное, не был оставлен без внимания опыт ахматовских современников. У Блока, в «Стихах о Прекрасной Даме» (1904), счет произведений, непосредственно восходящих к заглавию, идет на десятки и на виду намерение автора установить своего рода сетку координат: отношения «я» — «она» перенесены в ирреальный универсум и их развитию придается значение мистического действа, манящего своей таинственностью. Ахматова тоже не раз и не два перемещает эпизоды любовной повести в «мир иной», но мистицизма сторонится и продвигаться по блоковскому пути себе не разрешает.

О любви гласят первые сборники М. Кузмина — «Сети» (1908), «Осенние озера» (1912). И тоже — протяженный ряд, более 240 стихотворений. В запредельность автора не тянет, сознательных затемнений он избегает, так что, по внешним данным, мы — на близких подступах к Ахматовой. Однако близость эта обманчива.

За Кузминым прочно закрепилась репутация стилизатора, и он сознательно поддерживал это звание, сооружая циклы «Александрийских стихов», «Газэл», «Духовных стихов». Стилизации, по уверению критиков, достойны похвал — они изящны, утонченны, чеканны, видна рука мастера. Пусть так. Но каково качество поэзии, создаваемой в русле «подражаний»? Гумилев, явно покровительствовавший «переимчивому» поэту, вынужден был заключить: «В его стихах нет ни глубины, ни нежности романтизма»1. Увы, какую-либо иную, неромантическую глубину в них тоже не удается разглядеть.

Сборники Кузмина способны удивить частым перебором стиховых форм, тональных регистров, легкостью словесного кружения, но не менее способны разочаровать бедностью содержания, его непоправимой банальностью. «Замиранье, обниманье,/Рук змеистых завиванье», «Я умираю от тоски безмерной!», «Любви утехи длятся миг единый», «Поймал минуту, рук не разнимай», «Амур-охотник все стоит на страже», — вот из таких клише сотканы лирические опусы плодовитого стихотворца. Есть у него «он» и «она», есть длящиеся взаимоотношения, но это любовь и любовники типовые, ничего своеобразного. Изящная безликость, искусная шаблонность — тем отличаются сочинения Кузмина, взятые в их совокупности.

В фактуре первых стихов Ахматовой можно обнаружить точки соприкосновения с Кузминым, однако решительно преобладает отталкивание, а не притяжение. Свидетельствует сама Ахматова: «Мое стихотворение «И мальчик, что играет на волынке» написано явно под его (Кузмина. — *И. Г.*) влиянием. Но это случайность, в основе все разное. У нас (акмеистов. — *И. Г.*)... все было всерьез, а в руках Кузмина все превращалось в игрушки»2.

Ахматовское «всерьез» обращает нас не к ее современникам, а к классической традиции XIX века. У классиков не найти крупных однотемных образований, зато явлен опыт достоверного, углубленного воссоздания многоразличных проявлений чувства, его изменчивых форм и градаций. Традиция привлекала поэта XX века своей типологической содержательностью, ею и предопределялось построение собственной лирической системы.

Тип чувства, запечатленного Ахматовой, остановил на себе внимание уже первых ее вдумчивых читателей. Заслуженную известность получила статья Н. Недоброво, опубликованная вскоре после выхода двух дебютных ахматовских сборников. По мнению критика, их центральный мотив — «несчастная любовь», но не самозамкнутая, не ограниченная собственным смыслом, а стимулирующая «проникновение в человека», в существо незаурядного женского характера3. Акцент на объемности поэтического образа — важное достоинство рассуждений Недоброво, исходное же его определение нуждается, на мой взгляд, в коррективах.

У Ахматовой есть выражение: «покой нелюбви». Слово найдено: «нелюбовь». Каковы бы ни были взаимоотношения мужчины и женщины, воспроизводимые классикой, их основа — чувство с положительным знаком, даже если это уходящее или минувшее чувство. И «несчастная любовь» (тоже не обойденная тогдашними поэтами, вспомним хотя бы «денисьевский» цикл Тютчева) не исключение, а аспект направленного изображения; «несчастье» тут стоит в одном ряду с «безумным счастьем», с «восторгом», с «радостью», что «не знает предела» (Фет), — в одном ряду, но на другом полюсе. Ахматова же фокусирует свой взгляд на любви-нелюбви, на переплетении и столкновении эмоциональных противоположностей, даже крайностей, на отсутствии подлинной, глубинной близости — при наличии интимности. Поэзия осваивает особый, ранее не изображавшийся вариант схождения-расхождения, особую разновидность поведенческой ситуации. Осваивает феномен жизнестроения XX века? Возможно, и так.

Любовная повесть развертывается и вширь и вглубь — и как цепь драматических событий, и как наслоение переживаний и самоощущений. «Я» и «ты» («она» и «он») многообразно обнаруживают несходство взаимовосприятия, соответственно личностного поведения: он для нее — «милый», даже «непоправимо милый», «самый нежный, самый кроткий», «мудрый и смелый», «сильный и свободный», но и «наглый и злой», «пленник чужой»; она для него — «незнакомка», обессиленная своим влечением, чувственно желанная, но душевно безразличная («Какую власть имеет человек,/Который даже нежности не просит!»). Она — мучительно страдает, ей горько, больно, он — иронизирует, рисуется, наслаждается своей властью («О, я знаю: его отрада —/Напряженно и страстно знать,/Что ему ничего не надо,/Что мне не в чем ему отказать»). Она ему: «Ты знаешь, я томлюсь в неволе,/О смерти Господа моля», он — ей: «...иди в монастырь/Или замуж за дурака...». Она вместе с тем уверена в проникающей силе чувства, в неотвратимости его воздействия («Я была твоей бессонницей,/Я тоской твоей была», «А обидишь словом бешеным —/Станет больно самому»), он, при всем своем высокомерии, порой испытывает беспокойство, тревогу («проснувшись, ты застонал»).

Ее мучение переливается в мстительное предупреждение («О, как ты часто будешь вспоминать/Внезапную тоску неназванных желаний»), он иной раз готов оправдываться («Я с тобой, мой ангел, не лукавил»), в его чувственное желание порой прорывается истинное чувство («Как божье солнце, меня любил»), так что и определение «безответная любовь» (тоже используемое) вряд ли годится, оно сужает, упрощает ситуацию. Кое-когда происходит и перемена ролей: мужчине (точнее, «мальчику») дано испытать «горькую боль первой любви», женщина остается к нему равнодушной («Как беспомощно, жадно и жарко гладит/Холодные руки мои»). Ситуация скреплена сквозным лейтмотивом, и притом к нему несводима.

В перипетиях напряженной драмы любовь окружается сетью противоречивых названий-толкований: свет, песнь, «последняя свобода» — и грех, бред, недуг, отрава, плен. Чувству сопутствует динамика разнородных состояний: ожидания, томления, изнеможения, окаменения, забвения. И, возвышаясь до неутолимой страсти, оно впитывает в себя другие сильные движения души (их также прежде, в пушкинские времена, именовали страстями) — обиду, ревность, отречение, измену. Содержательное богатство любви-нелюбви делает ее достойной длительного, многосоставного повествования. Не уверен, что так должно быть в лирике, но здесь это есть: количество (написанного) и качество (описываемого) соразмерны.

И еще. Тема сквозная, но стихи отнюдь не всегда именно «на тему», нередко они более или менее дистанцированы от тематического центра. Есть, в частности, группа стихотворений, смежных с легендой, притчей и к любовной сюжетике непричастных («Плотно сомкнуты губы сухие», «Бесшумно ходили по дому», «Я пришла тебя сменить, сестра»). Но в контексте сборников они заряжаются той смутой и болью, какие характерны для героини как любящей женщины. О своем предмете поэт ведет и прямой, и косвенный разговор.

Явственна множественность обличий лирического «я»: женщина — то из светской среды («под темной вуалью»), то из низов («муж хлестал меня... ремнем»), то из богемного кружка («Да, я любила их, те сборища ночные»); разница в социальном статусе осложняется переменой статуса семейного: порой она одинока, порой замужем, к тому же не только жена, но и любящая мать; иногда мы застаем ее на пороге молодости, а иной раз за этим порогом (кое-где это косвенно обозначено: «десять лет замираний и криков», «ждала его напрасно много лет»). Мужчина также не один и тот же: то ли его влечение к «ней» — единственное («со мной всегда мой верный, нежный друг»), то ли у него «другая жена» и суждено ему «со своей подругой тихой/Сыновей растить». Трансформации здесь перечислены не все, возможны добавления. Между тем в наше сознание «она» и «он» входят как две самотождественные фигуры, над всеми личностными различиями берет верх устойчивость типологического свойства — стабильность их ролевого положения в развертывающейся драме. Общее проступает, настойчиво прорезывается сквозь переменное.

Читатели и исследователи не раз задавались вопросом: автобиографично ли ахматовское «я»? На первых порах лирическую героиню зачастую совмещали с автором как живым лицом: подкупала искренность исповеди, да и частная жизнь Анны Андреевны, поскольку ею упорно завладевала молва, провоцировала биографический подход к любовным стихам. Но этому подходу скоро было отказано в доверии: слишком многое свидетельствовало об условности изображаемого (та же множественность обличий). Возобладало в итоге разделение автора и персонажа, их разграниченное восприятие. Только постараемся избежать опасности перейти из одной крайности в другую. Большой поэт, чья биография, порой доведенная до легенды, усваивается общим сознанием наряду и в тесной связи с его творчеством, — большой поэт как личность неустраним из своих исповедальных стихов, из «я»-признаний. Совершенное устранение не более правомерно, чем отождествление автора и героя. История чтения и осмысления лирики говорит в пользу двунаправленной, подвижной точки зрения: «я» не тождественно автору, но и не оторвано от него, и мера приближения художественной личности к реальной (соответственно удаления от нее) — величина крайне переменная, к тому же точных показателей лишенная. У ранней Ахматовой явный перевес получает настойчивое дистанцирование: героине не дано обладать персональной узнаваемостью. Даже больше: поэт намеренно «затушевывает связи между личной жизнью и поэзией», например перегруппировывает стихи, адресованные одному лицу, меняет посвящения, даты4. И делалось это скорее всего потому, что Ахматова тогда еще не считала себя вправе открыться читателю (молва — не довод). В поздней лирике дистанция значительно сократится, порой до неразличимости «я» и автора, и во многом это будет следствием укрупнения биографии, личной судьбы, введенной волею обстоятельств в эпохальную перспективу.

Кроме того, «затушевывание связей» между образом и фактом способствовало формированию лирической целокупности, столь нужной поэту. В реальности, судя по мемуарам, случалось разное, — путь Анны Ахматовой по-разному пересекался с путями весьма разных мужчин; биографы не преминули взять это на заметку. И в стихах отыскиваются следы прожитого и пережитого — порой легко распознаваемые следы. Однако же на территории поэтического массива первенствуют повторяющиеся контрапункты, подчиняющие себе частные различия в конкретике описаний, так или иначе отражающих биографическое многообразие.

Как и в классике, лирический рассказ регистрирует характерные моменты движущихся отношений: свидания, расставания, отдаление друг от друга, переход события во власть «любовной памяти». Но какой бы то ни было порядок действий не соблюдается, разновременные стадии на страницах книг и сосуществуют и сочетаются. Уже в первом сборнике сначала — стихи о былом страдании («Странно вспомнить:/душа тосковала,/Задыхалась в предсмертном бреду»), потом — шаг назад, к сравнительно поздней фазе сохраняющейся близости («Еще так недавно-странно/Ты не был седым и грустным»), потом — словно снимок остановленного мгновения ныне происходящего («Сжала руки под темной вуалью...»), а рядом — раздумья о пережитом («Может быть, лучше, что я не стала/Вашей женой»). И такое повторяется неоднократно, много первых встреч, много последних, и нет какой-либо тропы от начала к концу. Там, где смежные стихи притягиваются друг к другу, то не в силу событийной последовательности, а по признаку смысловой схожести (в «Вечере»: два стихотворения о «я» в деревенском облике, два — о других лицах, «сероглазом короле» и «рыбаке»; в «Белой стае»: два — о побеге, три — о «музе», «песне», «предпесенной тревоге»). Внимание поэта сосредоточено на сущностных особенностях изображаемого явления, и понимается поэтому оно внехронологически. Ценой усечений и перестановок можно бы сконструировать схему развития любви-нелюбви, но подобная операция увела бы нас далеко в сторону от авторского замысла. Тем менее приложимо к ахматовской тетралогии понятие дневника или романа, хотя так ее характеризуют сплошь и рядом.

Дневник по определению — хронологически последовательная запись, и если в этой записи встречаются отступления (к примеру, размышления о прошлом, о будущем), то они только укрепляют господство принятого правила — самим фактом своей зависимости от основной записи. Повествовательная проза не однажды пользовалась дневниковой формой, и не без успеха: для прозы такая форма органична (лучшее подтверждение тому — лермонтовский «Журнал Печорина»). Но лирика по своей природе дневнику враждебна.

Разумеется, эпическая, романная проза вводит в свой актив, наряду с дневником, и несходные с ним, а то и противоположные ему построения, связанные с передвижками в сюжете, с разрывами в сюжетном времени. И однако передвижки и разрывы (если они не являются самоцелью) направляют читателя в конечном счете к осознанию логики развертывания событий, хронометрии действия. Ахматовские сборники на такое их восприятие не претендуют. Поэтому неоговоренная параллель между книгами стихов и «большим романом» (Эйхенбаум5) или трактовка лирической миниатюры в плане романного сюжета (Брюсов6, Гиппиус7), на мой взгляд, недостоверны, а потому неприемлемы8.

Даже в частностях лирическое повествование отмежевывается от эпического. Герои Ахматовой странствуют, путешествуют, и маршрут их странствий определенно обозначен (Петербург — Венеция — Флоренция — Киев — Бахчисарай), но он ни о чем не говорит: диаграмму отношений «ее» и «его» фиксированная «перемена мест» ни в коей мере не намечает. Напротив, на страницах романа географические перемещения сюжетно значимы, маркируя повороты в судьбах персонажей. Анна Каренина совершает частые переезды (Москва — Петербург — Италия — Воздвиженское), и едва ли не каждый из них — веха ее биографии, момент нарастающей, неумолимо надвигающейся трагедии. Каждый что-то меняет, порой весьма круто, в ее отношениях с мужем, Вронским, высшим светом. А для Печорина отъезд из России в Персию означал уход из жизни — как предполагалось, так и получилось.

Ахматова делала все необходимое, чтобы утвердиться на специфических началах поэзии, лирики, а ее упорно придвигают к непоэтическим формам и жанрам, вольно или невольно надевая на поэта чуждый ему наряд. Постижение ахматовского искусства в той или иной степени тормозится.

Иное дело — соотнесение поэзии и прозы в аспекте изобразительности, предметного живописания. Высказываний на сей счет накопилось немало. Не без причины отмечают сопричастность созданий поэта достижениям эпического человековедения XIX века (его психологизму, улавливающему тончайшие, еле заметные движения души, передаче внутреннего через внешнее, физическое, сопряжение психологических подробностей и бытовых мелочей). Но не упустить бы из виду то обстоятельство, что поэзия классической поры, активно эволюционируя, тоже раздвигала границы осуществляемого ею познания людей и вещей, и нередко — в перекличке с продвижением эпоса, романа.

Персонажи Ахматовой готовы как будто смешаться с толпой, их дни и ночи — такие же, как у многих других любовных пар, встречи, разлуки, размолвки, прогулки — из разряда общеизвестных. В то же время исповедь героини прорывает оболочку обыденности, ее чувство возводится в круг понятий торжества и проклятия, храма и темницы, пытки и гибели, ада и рая. И это — восходящая спираль лирики, активизирующей ее собственные резервы.

Думается, упорство, с которым молодой поэт разрабатывал свою тему, содержало в себе некий творческий вызов. В 1920 году Ахматовой довелось отвечать на анкету «Некрасов и мы». Вопрос: «Не было ли в Вашей жизни периода, когда его поэзия была для Вас дороже поэзии Пушкина и Лермонтова?» Ответ: «Нет». Вопрос: «Как Вы относились к Некрасову в юности?» Ответ: «Скорее отрицательно»9. Мы бы поторопились, если бы вознамерились извлечь из этих отрицаний далеко идущие выводы. Но если учесть, что Некрасова почитали образцом «поэта-гражданина» и на том основании не однажды противополагали Пушкину как «поэту-артисту», если учесть возможное наличие этого противопоставления в подтексте анкеты, то не будет ошибкой воспользоваться ответами Ахматовой при выяснении ее авторской позиции. Еще одно место из анкеты. Вопрос: «Любите ли Вы стихотворения Некрасова?» Ответ: «Люблю». В контексте вопросника это означало: люблю, но не больше Пушкина. Ахматова, концентрируясь на рассказе о чувстве, ни в коей мере не задавалась целью полемически отстраниться от «гражданской поэзии»; суть в другом — в неприятии градации лирических тенденций, в уверенности, что стихи, где «она» и «он» и их отношения, могут быть не менее актуальны, чем стихи с социальным или историческим уклоном. Именно это, прямо не заявленное, но практически удостоверенное равноправие поэтических замыслов таило в себе момент вызова.

**2**

В поздней лирике, в отличие от ранней, стихи об интимно-личном уже не доминанта, а сектор поэтического повествования, и число их значительно уменьшается (не достигает пятидесяти, это примерно четвертая часть написанного). Существенно меняется тематический расклад последних двух сборников («Тростник» и «Седьмая книга»). Если ранее гражданская, историческая тема не выходила за пределы единичных, хотя и ярких выступлений, то ныне ее воплощение занимает немалую стихотворную площадь — площадь самостоятельного сектора лирики. И ныне прямая реакция на происходящее в стране и мире сочетается с осмыслением личной судьбы как судьбы социально, эпохально значимой; соответственно перестраивается образ лирического «я». Еще один сектор — стихи о «тайнах ремесла», портреты писателей; в их ряду — автопортретные эскизы. Темы вдобавок ветвятся: в группе произведений, пронизанных токами современности, допустимо выделить военный, материнский, «азийский» мотивы. Выделение, разделение будет, однако, небезусловным: секторы, мотивы взаимодействуют, отсвечивая каждый в каждом — в большей или меньшей степени. Не составляет исключения и продолжение рассказа о судьбах «ее» и «его» — на них лежит отблеск тематически иных признаний и раздумий.

Отличия поздней поэзии от ранней не остались незамеченными, и, конечно же, нашлись люди, усмотревшие в происшедшей перемене акт возвышения — преодоление смыслового дефицита («узости», «ограниченности», как часто писали) первых книг. Мне же видится другое. Поздняя лирика и следует за ранней, и сополагается с ней в общетворческом контексте; это — размещенные ступенчато, но относительно автономные образования, каждое из которых обладает собственным художественным весом. И эволюция здесь не ликвидация изъяна, а видоизменение авторской задачи, творческой тенденции; поэт пишет по-другому, потому что испытывает в том потребность, а не потому, что хочет поправить себя. Развитие интимно-личной темы служит тому достаточным подтверждением.

Через все стихи последнего тридцатилетия частым пунктиром проходит мысль о возвращении во времени, далеко назад; «теперь» настойчиво отсылает к «прежде». Но продолжение давнего разговора-диалога не есть простое его продление, разговор разворачивается по-особому, совмещая в себе воскрешение былого— отстранение от него, — переоценку бывшего и небывшего.

Прежде «любовная память» переплеталась со сценами свиданий, любовь то вторгалась в текущее, то удалялась во владения воспоминаний. Теперь осталась только память, чувство теперь не переживается, а умозрительно восстанавливается — с тем напряжением, с той остротой, с какой ранее переживалось. Поэт верен себе: он опять же продвигает главную мысль сквозь череду варьирующихся повторений, поглощающих частные различия. На новой ступени творчества «тема с вариациями» формирует насыщенное семантическое поле.

Из стихотворения в стихотворение переходят обозначения календарной дистанции: «Он в шестнадцатом году весною/Обещал, что скоро сам придет» (а под стихотворением, откуда взяты эти строки, дата: 1936), «Годовщину последнюю празднуй», «Знаешь, я годы жила в надежде», «К нам постучался призрак первых дней», «Мы встретились с тобой в невероятный год», «Через 23 года»; к календарному счету лет прибавляется множество косвенных указателей: «тогда», «с давних дней», «оттуда», «тот час», «тот вечер», и наконец, дуговая перекличка: «вспоминаю я речь твою», «вспоминай же, мой ангел, меня».

Неизменно и непоправимо «я» и «ты» разъединены, общаются они только по каналу памяти — «ее» памяти, — и одновременно усиливается интимизация общения. Героиня оживляет в воображении, во внутреннем зрении такие детали прошлого, такие моменты встреч-невстреч, которые ведомы только их участникам, а для остальных, то есть для читателей, остаются загадкой. И поскольку образ былого тяготеет к обобщению, поскольку минувшее сгущается, спрессовывается, постольку интимизация захватывает глубинные слои лирического откровения. Это, естественно, ограничивает непосредственный доступ к поздним текстам.

Ахматовская поэзия всегда несла в себе завораживающую «тайну»; в ранней лирике это прежде всего и более всего выражалось «непонятной связью» между чувством, переживанием и его природным, вещным окружением10. Поздняя лирика вносит интригующую «непонятность» в содержание «любовной памяти».

Поневоле при чтении стихов просятся на язык многочисленные вопросы. Почему «обещал» именно в «шестнадцатом году», что это за дата? Ведь к этой дате стянут поэтический рассказ. В стихах «Так отлетают темные души» «она» мысленно беседует с «ним». Но с «ним» ли? Ее слова: «Помнишь, мы были с тобою в Польше?/Первое утро в Варшаве... Кто ты?/Ты уж другой или третий? — «Сотый!» Что означает этот ответ? Первое стихотворение из цикла «Cinque» завершается таким двустишием: «И ту дверь, что ты приоткрыл,/Мне захлопнуть не хватит сил». Финал содержит некий существенный — для понимания целого — намек, но он остается непроясненным. Опорой одиннадцатого фрагмента из «сожженной тетради» (цикл «Шиповник цветет») служит метафора костра, огня: «Я тогда отделалась костром», «Ты забыл те, в ужасе и в муке,/Сквозь огонь протянутые руки,/И надежды окаянной весть». Опять иносказательная ссылка на какой-то важный рубеж биографии «я» и опять — пелена скрытности. А финал вводит дополнительное усложнение: «Ты не знаешь, чту тебе простили.../Создан Рим, плывут стада флотилий,/И победу славословит лесть». Следующий цикл — «Полночные стихи», под номером 2 — «Первое предупреждение». Стихотворение начинается серией обобщений («все превращается в прах», «Над сколькими безднами пела/И в скольких жила зеркалах») и затем, с введением «его» памяти («придется тебе вспоминать»), семантически резко сужается, чтобы завершиться единичной, видимо, символической подробностью («Тот ржавый колючий веночек/В тревожной своей тишине»). О значении символа можно лишь строить догадки.

В ранних стихах смысл того, что было и чего не было — во взаимоотношениях «я» и «ты», — сравнительно ясен, редкие неясности (скажем, вызванные сдвинутостью сюжета к легенде, притче) осложняют, однако не расшатывают общего впечатления. В поздней лирике событийная канва затуманена, удельный вес потаенного высказывания возрастает. Только по-прежнему Ахматова, в отличие от Пастернака, от Мандельштама, не склонна пользоваться «темной речью», у нее неясность, и в ее максимуме, непричастна к невнятице, к «бессмысленному слову».

Умножается вместе с тем сила смысловых колебаний. И прежде двоились координаты местопребывания героини, зыбкой была граница между жизнью и смертью, здешним и нездешним миром. Теперь безраздельное господство мысленной ретроспекции сочетает на магистрали повествования реальное время-пространство с самыми разными проявлениями нереального — сном, бредом, видением, «зазеркальем». Перекличка «я» и «ты» словно преодолевает барьер небытия, голоса звучат не то на земле, не то в космической бесконечности («Мне с тобой на свете встречи нет», «Мы же, милый, только души/У предела света», «Так, отторгнутые от земли,/Высоко мы, как звезды, шли»). И он для нее, и она для него — то ли живое лицо, то ли тень, призрак («На что тебе тень?», «Тень призрака тебя и день, и ночь тревожит», «Тень твою зачем-то берегу»). Все смешалось в последней лирической исповеди: жизнь похожа на сновидение, сон обладает подлинностью факта, «непоправимые слова» воображаемой беседы «трепещут», как только что и наяву сказанные.

И вопреки всему этому, вопреки неясностям и колебаниям, ретроспективные стихи обнаруживают крепкую внутреннюю спаянность. Твердой рукой прочерчены сквозные линии общего замысла: трагическая власть памяти, мучительно оживляющей прошлое, переносящей его в настоящее, с его добром и злом, с горечью разлуки и болью предательства, и вводящей пережитое и переживаемое в горнило высокого катарсиса11. Фокусируют замысел два тоста — «Последний тост» (из цикла «Разрыв») и «Еще тост» (из цикла «Трилистник московский»). Под первым дата «1934», под вторым — «1961—1963». Второй тост отсылает к первому (слово «еще»), финал второго периода жизни сопрягается с его началом. Исходный момент — безжалостная ирония здравицы наоборот: «Я пью за разоренный дом,/За злую жизнь мою,/За одиночество вдвоем,/И за тебя я пью, —/За ложь меня предавших губ,/За мертвый холод глаз...» Потом — взлет просветления: «За веру твою!/И за верность мою!/За то, что с тобою мы в этом краю!» Мучение разрыва не исчезает, призрачная встреча в «полночном доме» и манит и страшит, и притом «ее» и «его» соединяет катартический сон, сила которого — «как приход весны».

Нужно ли искать средства разъяснить неразъясненное — затемненные реплики, намеки, символы? Не думаю. Биографические данные способны навести на адресата лирических обращений, посланий, высветлить подоснову тех или иных деталей, но пониманию лирического повествования это мало помогает. Солидная монография посвящена «декодированию» цикла «Шиповник цветет»12. Признавая смешение в цикле, при обрисовке персонажей, реальных и фантастических красок, исследователь тем не менее нацеливает свои усилия на то, чтобы документировать изображаемое. К анализу привлекается обширный фактографический материал, и на базе сверки поэзии и документа совершается расшифровка: «ты» — это отчасти Исайя Берлин, отчасти Юрий Анреп. Что дает такое «декодирование», даже если с ним согласиться? Оно проясняет генезис лирики, происхождение лирического образа. Не более того. Ведь тут неизбежно вырастает вопрос: как, каким путем реальное лицо преобразуется в поэтическую фигуру, фактическим меркам недоступную? Какие здесь действуют творческие, трансформационные механизмы? Но этим вопросом автор монографии не занимается, это не входит в его планы. Случай типичный: расшифровка удовлетворяет расшифровщика как таковая, за порог своей, в общем-то технической, задачи он не переступает.

Нельзя не заметить того, что Ахматова не однажды циклизует стихи разных лет, порой разделенные значительными интервалами; в «Разрыве» — стихотворения 1940, 1944, 1934 годов; в «Шиповнике» — 1961-го, потом 1946-го, потом 1956-го, потом 1963-го, потом 1964 годов (таковы же интервалы и разнобой дат за чертой циклов); это ставит под сомнение возможность квалифицировать «ты» как одно определенное лицо, а значит, биографически расшифровывать имя мужчины-персонажа. Скорее всего мы имеем дело с условно-обобщенной фигурой, вобравшей в себя черты ряда реальных личностей. А если так, то и приметы обстановки, события («нарцисс в хрустале», «первое утро в Польше», «подарок,/Который издалека вез») не подлежат прикреплению к какому-либо моменту художественного жизнеописания.

В недавно опубликованной статье В. Есипова пересматриваются документальные источники, на базе которых делались выводы об адресации «Шиповника» и «Cinque»; доказывается, и довольно убедительно, что Берлин прототипом «ты» быть не мог, а «присутствие темы Анрепа», равно как и наличие «следов Лурье», вызывает сомнения. Попытки связать указанные циклы «именно с Берлиным (и ни с кем другим!) приводят к неоправданному упрощению их контекста, разрушению их поэтического космоса и, как следствие этого, к удручающей прямолинейности» их интерпретации13. Справедливо. Но замена Берлина другими лицами, по логике статьи, избавления от упрощений не обещает. Замысел образа сопротивляется любому его объяснению с помощью прототипической реконструкции.

Ахматова настаивает опять-таки на своих авторских прерогативах, прежде всего на праве субъективировать лирическое признание, развертывая его в ясно-неясной проекции. Неясное — не закодированное сообщение, а особый предметный слой вокруг смыслового ядра — слой, обладающий суммарно-знаковой семантикой. Нет надобности выяснять, какой подарок собирается «он» вручить «ей» или что за «колючий веночек» суждено «ему» вспоминать. Достаточно осознать эти мелочи как знаки сложности описываемых взаимоотношений — большего не надо. Загадочные детали втягиваются в зону ведущих устремлений интимной лирики, в зону действия семантически выверенного двуголосия; это и делает «подарок» и «веночек» неслучайными слагаемыми поэтического единства.

Усиление интимизации общения совмещается с отсылками к приметам времени — к мрачным, гнетущим его приметам. В стихотворении «Годовщину последнюю празднуй» память творит картину сейчас и здесь происходящего по образцу былого события, воображенное встает перед глазами как подлинное — как прогулка по ночному городу. Но подлинное не перестает быть призрачным («и куда мы идем — не пойму»), и потому в описание бесцельного блуждания органично вписывается жутковатая подробность: «Из тюремного вынырнув бреда,/Фонари погребально горят». Слово «тюремный» заставляет вздрогнуть: на него падает густая тень от стихов о годах террора и гонений («Одна на скамье подсудимых/Я скоро полвека сижу»). Здесь «тюремный бред» облучен состоянием героини, плененной фантазийным возвратом невозвратимо утраченного, и вместе с тем наваждение ожившей любви получает иную, социально заостренную окраску. Единичный штрих, а весит он немало.

Героиня поздних стихов часто говорит не от своего имени, а от имени своего поколения, осужденного идти по «страшному пути», что и придает ее индивидуальной судьбе эпохальную симптоматичность. Отражается это и на автопортретах, включаемых в течение воспоминаний; из «Разрыва» (2): «Нам, исступленным, горьким и надменным,/Не смеющим глаза поднять с земли», из «Полночных стихов» (3): «Как вышедшие из тюрьмы,/Мы что-то знаем друг о друге/Ужасное», из «Cinque» (5): «Под какими же звездными знаками/Мы на горе себе рождены?». Социально-трагическая нота слышится и при отделении «я» от «мы»: «Прирученной и бескрылой/Я в дому твоем живу», «Я пью за разоренный дом», «навсегда опустошенный дом», «мой проклятый дом». Неуклонно «дом» вырастает в символ беды, горя, невозможно не припомнить финальную строку из, условно говоря, седьмой части «Реквиема», озаглавленной «Приговор»: «Светлый день и опустелый дом». Тут — голос матери, надолго разлученной с осужденным сыном, в интимных стихах — речь любящей женщины, потерявшей «своего Энея», но второе для читателя озвучено первым, пронизано им.

«Я» и «ты» как персонажи, как образы ранее были соотносительны, теперь для нас они неодинаковы. Если «ты» и за чертой интимной лирики не теряет функции условного обобщения, то «я» приближается к автору как человеку, в облике героини различимы ахматовские черты — черты ее биографии, ее общественного положения, выпавших на ее долю испытаний (а там, где автор отступает от биографической точности, или именно поэтому, где позволяет героине назвать себя «подсудимой», «городской сумасшедшей», «каторжаночкой», автопортретность образа не только не слабеет, но даже обостряется). Думается, свою роль сыграло изменение качества самой биографии — она приобретает ту крупность, ту характерность, которые ей прежде не были присущи. Это, по-видимому, послужило импульсом, а то и мотивировкой введения автопортретности в лирические признания.

Ахматовой не изменяет чувство меры. Конечно, в «Реквиеме», в «Черепках» биографизация «я» гораздо глубже, чем в интимной лирике; там трагическая фигура убитой горем матери для нас бесспорно автобиографична. Для стихов о двух голосах, об астральной перекличке «я» и «ты» последовательная узнаваемость «я» была бы не к месту; тут сближение героини с автором сокращает расстояние между ними, но лишь отчасти, лишь на отдельных участках.

Биографичность центрального образа неотделима от историчности повествования, это, думаю, само собой разумеется. И, по логике вещей, ритм изменений, захватывая одно, распространяется и на другое. Когда в стихотворении «Все ушли, и никто не вернулся» мы читаем:

Осквернили пречистое слово,

Растоптали священный глагол,

Что с сиделками тридцать седьмого

Мыла я окровавленный пол, —

то «сиделки тридцать седьмого», к которым присоединяет себя героиня, — лица, безусловно включенные в историю. Начальной строке этого стихотворения назначено быть эпиграфом к шестой части («Ночное посещение») цикла «Полночные стихи». Гибельный год ставит свою мету на интимном рассказе — еще об одной призрачной встрече все в том же «полночном доме». Эпиграф откликнется в деталях, в строчках («Протекут в немом смертельном стоне/Эти полчаса»), и все-таки это не более чем прикосновение к «тридцать седьмому»; рассказ о «посещении» остается звеном длящейся фантасмагории.

В своей последней, седьмой книге Ахматова не без умысла чередует стихи, в которых память воскрешает исторические реалии, создавая из них слепок минувшего («России Достоевского», «девяностых годов», «Петербурга в 1913 году»), и поэтические проходы по «золотым и крылатым» путям вневременного существования («и время прочь, и пространство прочь»), сквозь «бессонницы и вьюги» неисчислимых лет. Ленточно протяженные воспоминания неоднородны: в какой-то своей части конкретны до фотографичности, в какой-то переплетаются сущее и мнимое (третья из «Северных элегий»), а в какой-то мнимость, кажимость доминирует, подчиняя себе бытовые, природные подробности («здесь северно очень», «иду между черных приземистых елок»), но главное — «Живу, как в чужом, мне приснившемся доме,/Где, может быть, я умерла».

У поздней Ахматовой минувшее, восстановленное во плоти, нисколько не теснит магию «таинственной невстречи», и эта магия наращивает, преобразуя, любовную повесть, заполняющую собой первые книги поэта.

Ступень подъема любовной лирики: объемное изображение чувства в колеблющемся освещении, в перепадах реального и нереального, определенного и загадочного, — чувства резко индивидуального, но воплощенного во множестве обличий; это — один из рубежей постклассической поэзии, обращенной к опыту классики.

*Сан-Хозе, США*

1 Н. С. Г у м и л е в, Письма о русской поэзии, М., 1990, с. 75.

2 Лидия Ч у к о в с к а я, Записки об Анне Ахматовой, М., 1989, кн. I, с. 141.

3 Н. Н е д о б р о в о, Анна Ахматова. — «Русская мысль», 1915, июль, с. 59—60.

4 Susan A m e r t, In a Shattered Mirror. The later poetry оf Anna Akhmatova, Stanford, 1992, p. 8—9.

5 Б. Э й х е н б а у м, Анна Ахматова. Опыт анализа, Пб., 1923, с. 120.

6 Валерий Б р ю с о в, Среди стихов. 1894—1924, М., 1990, с. 368.

7 В. Г и п п и у с, Анна Ахматова. — «Литературная учеба», 1989, № 3, с. 132.

8 В. Мусатов предложил соотнесение «лирика — драма», мотивируя это тем, что целостность ахматовской лирики обеспечивается «единством драматической коллизии» («Ахматовские чтения», М., 1992, вып. 1, с. 107). Последнее справедливо, но сама по себе «драматическая коллизия» не есть непременный формант драмы как жанра. Это общелитературный, а не видовой фактор, и его наличие в лирике нисколько не ущемляет ее специфики.

9 Анна А х м а т о в а, Сочинения в 2-х томах, т. 2, М., 1986, с. 182.

10 Подробно об этом см.: И. Г у р в и ч, Художественное открытие в лирике Ахматовой. — «Вопросы литературы», 1995, вып. III.

11 Об этических аспектах этой ситуации в свете литературных параллелей см.: О. С и м ч е н к о, Тема памяти в творчестве Анны Ахматовой. — «Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка», 1985, № 6.

12 Maria Rose S a t i n, Akhmatova’s «Shipovnik tsvetet». — «A study of creative method», 1977, Univ. of Pennsylvania.

13 Виктор Е с и п о в, «Как времена Веспасиана...» (К проблеме героя в творчестве Анны Ахматовой 40—60-х годов). — «Вопросы литературы», 1995, вып. VI, с. 64—65.