**Найман А. Г.: "Реквием"**

В разгар террора, развязанного Сталиным после убийства Кирова, Ахматова создает три десятка стихотворений, в которых оплакивает невинных жертв и тем самым обличает их палачей. Некоторые из стихотворений ("И упало каменное слово", "Уже безумие крылом") даже появились в печати, ничем, однако, не выдавая своей принадлежности к целому. Выделив из общего состава 14, сочиненных между 1935 и 1940 годами, она в 1957-м прибавляет к ним прозаическое "Вместо предисловия" и в 1961-м эпиграф - строфу из стихотворения "Так не зря мы вместе бедовали". В таком виде цикл, после сличения текстов, которые несколько человек из ее окружения знали на память со времени их возникновения, был записан наконец на бумаге и стал каноническим списком "Реквиема", тогда же получив от Ахматовой статус поэмы.

Ахматова считала, что поступить как прежде было - по условиям времени - равноценно самоубийству. В "Записках об Анне Ахматовой" Лидия Чуковская сделала впечатляющую зарисовку того почти ритуала, которым сопровождалось ее знакомство с "Реквиемом". "Анна Андреевна, навещая меня, читала мне стихи из "Реквиема" тоже шепотом, а у себя в Фонтанном доме не решалась даже на шепот, внезапно, посреди разговора, она умолкала и, показав мне глазами на потолок и стены, брала клочок бумаги и карандаш; потом громко произносила что-нибудь очень светское: "хотите чаю?" или "вы очень загорели", потом исписывала клочок быстрым почерком и протягивала мне. Я прочитывала глазами и, запомнив, молча возвращала их ей. "Нынче такая ранняя осень", - громко говорила Анна Андреевна и, чиркнув спичкой, сжигала бумагу над пепельницей".

Смерть Сталина почти мгновенно и существенно разрядила гибельную обстановку в стране, но сталинские "рабы и боевые кони" - институты созданной им системы всеобщей слежки, страха и планового истребления людей - отнюдь не сошли за владыкой в могилу.

Машинопись "Реквиема" была в том же 1962 году показана более широкому кругу друзей и знакомых, в том числе и новых, молодых, и одновременно предложена журналу "Новый мир". Там она по разным причинам так ине была опубликована, зато в 1963 году "Реквием" вышел отдельной книжкой в мюнхенском "Товариществе Зарубежных Писателей" - "без ведома и согласия автора".

За стихами "Реквиема". накладывая их на реальность тех дней, можно разглядеть непосредственные события, известные из биографии Ахматовой: арест - как оказалось, кратковременный - в 1935 году ее сына Льва Гумилева и тогдашнего мужа Н. Н. Пунина и вторичных арест сына в 1938 году с последовавшим приговором военного трибунала сперва на 10, а после многомесячного пересмотра дела - на 5 лет исправительно-трудовых лагерей. Официальным обвинением - "за участие в молодежной антисоветской террористической организации Ленинградского университета" - заслонялось подлинное: сын расстрелянного контрреволюционного поэта Гумилева и "поющей не с нами" Ахматовой.

В кошмарной повседневности террора, ведущего огонь "по площадям", без разбора целей, это оказалось самым близким к ней попаданием. Героиня "Реквиема" - там, где ее можно достаточно четко отделить от автора, - мать и жена. Зная тогдашние обстоятельства жизни самой Ахматовой, читатель свободно и естественно переносит то, что она говорит о героине, на нее самое и, обратно, с нее на героиню. Но сводить к личной драме стихи, пусть и такие личные, как у Ахматовой, совершенно неправомерно, не говоря уже о том, что и непродуктивно.

Предостерегая читателя от подобного прямолинейного подхода, от напрашивающейся подстановки на место "я" - реальной Ахматовой и на место реальной Ахматовой - лирического "я" ее стихов, она постоянно меняет точку, с которой смотрит на героиню, называя ее, иногда на сжатом пространстве одного стихотворения, и "я", и "она" (II), переходя от "я" к "ты" и снова к "я" в трех последовательных стихотворениях (III-IV-V). Точнее было бы сказать - вслед за самим поэтом, - что это одновременно "я" и "кто-то другой" (III). "Кто-то другой" - "я", вставшее в тюремную очередь, ставшее одной из частиц очереди, равных друг другу.

"Кто-то другой" вместо и вместе с "я" появляется уже в ранних стихах Ахматовой. Читатель, обладающий внимательным слухом, может даже услышать их диалог и отличить один голос от другого. Ко времени зарождения "Реквиема" Ахматова владела высоким искусством создания такого диалога в рамках обладающего абсолютной цельностью и единством лирического стихотворения. Однако в "Реквиеме" этот художественных метод раскрылся не только в прежнем, глубоко разработанном и усвоенном Ахматовой качестве, но и в новом, принципиально ином.

Закрытое тоталитарное репрессируемое общество отвечает на преследования и запреты косвенной, но указывающей на прямую реакцией, эзоповым языком, полупрозрачными параллелями и аналогиями. То, что творилось в стране, напрашивалось на сопоставление с кровавыми сценами "Макбета". Сразу несколько писателей начинают заново переводить трагедию, в их числе и Ахматова. Работу она не заканчивает, но макбетовским слоем "проложен" весь "Реквием", и тон задается "Вступлением":

Это было, когда улыбался

Только мертвый спокойствию рад, -

оказывается калькой реплики Росса:

... where nothing,

But who knows nothing, is once seen to smile -

(... где ничего, кроме того, кто ничего не знает, не видели смеющимся), - и проецируется на весь его монолог. Юрий Олеша, рассказывая о свей встрече с Ахматовой в то время, вспоминал, что, едва познакомившись, "она заговорила о том, что переводит "Макбета". Там есть, сказала она, строки, где герой говорит, что его родина похожа более на мачеху [описка Олеши; у Шекспира - "на могилу". - А. Н.], нежели на мать, и что люди на его родине умирают раньше, чем вянут цветы у них на шляпах".

Но не только откровенное изображение террора было причиной обращения Ахматовой к "Макбету". не столько что, сколько как говорит Шекспир о трагедии, привлекало ее. Происходившее вокруг нуждалось в шекспировской лексике, тональности, наводке на фокус. Когда она в одном разговоре упомянула о том, что "англичане жалуются на трудности чтения шекспировского текста, архаичность и прочее в этом роде, а я с Шекспира начала читать по-английски, этой мой первый английский язык", она имела в виду еще и то, что это именно тот английский, который был ей тогда необходим для самовыражения, то есть первый по степени необходимости язык. Позднее в "Поэме без героя" она отметила:

Скоро мне нужна будет лира,

Но Софокла уже, не Шекспира,

На пороге стоит - Судьба, -

тогда как прежде, на "шекспировском" этапе причиной трагедии были человеческие характеры, поставленный в обстоятельства безвыходного столкновения.

Двадцать четвертую драму Шекспира

Пишет время бесстрастной рукой, -

начинает она стихотворение 1940 года, прямо перекликающееся с "Реквиемом". "Пишет время бесстрастной рукой Анны Ахматовой", - имел все основания сказать тогдашний читатель.

Когда в VIII части "Реквиема", в стихотворении "К смерти", появляется строчка "ворвись отравленным снарядом", первая читательская реакция - недоумение. "С гирькой подкрадись, как опытный бандит, иль отрави тифозным чадом" - все это, когда разговор идет о смерти, имеет вполне реальные соответствия в контексте той повседневности. Но "отравленный снаряд" в 1939 году мог вызвать разве что отдаленную ассоциацию с газовыми атаками окончившейся более 20 лет назад первой мировой войны. Образ, однако, становится понятен, если идти по шекспировскому следу и вспомнить "poison'd shot", отравленное ядро, о котором говорит Клавдий в IV акте "Гамлета". То есть в "Реквиеме" смерть врывается в дома, как отравленное ядро клеветы - донос! Ахматова говорит об этом прикровенно, потому что слово было под официальным запретом, хотя практика доносительства пронизывала жизнь общества и стала обыденной в сфере людских отношений.

Но если шекспировский звук можно услышать и в других ахматовских вещах, начиная с самых ранних, то принципиально новым в "Реквиеме" было многоголосие, построенное как безымянная всеголосность. "А это вы можете описать?" - спрашивает поэта безымянная безголосая ("шепотом") женщина из тюремной очереди. Иначе говоря - можете вы произнести слово за нас за всех? И поэт отвечает: "Могу". И в "Эпилоге" отчитывается перед ними в выполненном обещании:

Для них соткала я широкий покров

Из бедных, у них же подслушанных слов.

И в том, как дерзновенно поэт говорит о себе, своей роли и миссии:

... мой измученный рот,

Которым кричит стомильонный народ, -

нет и тени превозношения и вообще какой-либо мысли о себе, но только неподъемный груз взятой на себя ответственности. Право на такое гиперболическое - в духе официальной лексики, хоть и с обратным знаком, - заявление о самой себе можно было заслужить, пройдя через меньшие, аккуратно сосчитанные и столько же ужасные числа: "подруги двух моих осатанелых лет"; "трехсотая с передачею, под Крестами будешь стоять"; "семнадцать месяцев кричу, зову тебя домой"; "Здесь, где стояла я триста часов".

Наряду с произнесенными любым и все равно кем из тюремной очереди словами, которые пошли на ткать сшитого поэтом погребального савана, в звук "Реквиема" вплетаются и голоса бессловесные перекликающийся с воем "стрелецких женок" вой старухи, плач детей, прощальные паровозные гудки, топот конвоиров, скрежет тюремных ключей, хлопанье двери в приемной. Эти голоса соседствуют с полной тишиной, которая есть не минус-звук, а пронзительное безмолвие:

И ни звука - а сколько там

Неповинных жизней кончается.

Мучительное содержание тишины, в которой ухо улавливает даже то, что "говорят" белые ночи, противостоит "каменному слову" приговора, то есть имеющему вид слова неживому камню, которым безликая власть побивает жертву. По другую сторону тишины пролетают два звука, подающих надежду: воспринимаемые также вне словесного смысла, но лишь как "отдаленный легкий звук - слова последних утешений и "звон кадильный". Все вместе - это тот хор, которому отвечает "хор ангелов" в заключительной части "Реквиема".

Название заупокойной службы, которое Ахматова дала поэме, в этом случае прежде всего общекультурное и только потом - религиозное. В читательском восприятии оно вызывает - и, по-видимому, должно было вызывать по замыслу автора - ассоциации с музыкальным реквиемом (Моцарта, Верди) в концертном исполнении, а не с отпеванием в церкви. При этом религиозная тема прослеживается в поэме отчетливо на нескольких уровнях: бытовом; соответствующем последовательности католической мессы; открыто выводящем в евангельский план.

Лирическая героиня "Реквиема" - верующая православная христианка, церковная сторона ее быта очевидна. Ей естественной сравнить пробуждение затемно, чтобы пораньше занять место под тюремной стеной, с привычным походом в храм - "подымались, как к обедне ранней". С арестованным мужем она прощается в комнате, где "у божницы свеча оплыла", и в прощальном поцелуе ощущает на его губах "холод иконки", к которой он только что приложился. "Звон кадильный" мог сопровождать молебен, заказанный ею о здравии заключенного, а "поминальный час" в "Эпилоге" - это не только воспоминание о товарках тех лет, но и панихида "вечная память" по невернувшимся.

Соотнесенность частей ахматовского "Реквиема" с частями католической заупокойной мессы достаточно приблизительная. Можно было бы сказать, что она соблюдается скорее формально - если бы речь не шла о деле, в котором формальность выражает само существо. Эпически торжественный зачин:

Перед этим горем гнутся горы,

Не течет великая река, -

звучит как цитата из проклятий и жалоб ветхозаветных пророков, например, "как одиноко сидит город-горько плачет он ночью" в начале Плача Иеремии; "содрогнутся горы" в гневе на тех, которым "горе" (в обличительном смысле) "и река иссякнет и высохнет" в Книге Исайи (V, 25 и выше; XIX, 5); "земля тряслась", когда выходил "отец сирот и судия вдов Бог" (Псалом LXVII, 9 6; и др.).

"Вступление" в какой-то степени соответствует части "Dies irae".

И ненужным привеском болтался

Возле тюрем своих Ленинград, -

перекликается с тем, что пророчествует Софония о судьбе Иерусалима. В части VI можно различить тему "Recordare Jesu pie"; в IV и V - отзвуки "Confutatis maledictis"; в I, III, V и VII - "Lacrimosa dies illa".

Появление "Распятия" как заключительной, X части лишь внешне неожиданно. Она подготавливается с самого начала и здесь логически выходит на поверхность. Строки "И не под чуждым небосводом, и не под защитой чуждых крыл" в эпиграфе, "как к обедне ранней" в "Посвящении", "безвинно корчилась Русь" во "Вступлении"; "за тобой, как на выносе, шла" в I части; "под Крестами будешь стоять" в IV, "ты сын и ужас мой" в V; "о твоем кресте высоком" в VI - читаются не только как описание непосредственно происходящего, но и как этапы крестного пути Христа и сопровождавших его Матери, жены-мироносицы, ученика. Суть "осатанелых лет" ("Посвящение") не столько в их озверелости, сколько в прямой одержимости сатаной. Именно поэтому крестообразно построенная ленинградская пересыльная тюрьма двусмысленно зовется Крестами, а тюремные фургоны издевательски носят имя Девы Марии, равно как и стоявший "под Крестами" Марии Магдалины, - "черных марусь".

Вот почему X часть воспринимается как своего рода катарсис. Вслед за стихом, взятым на эпиграф к ней: "Не рыдай Мене, Мати, зрящи во гробе", - в 9-м ирмосе канона Великой Субботы следует: "Востану бо и прославлюся и вознесу со славою".

Когда в 60-е годы "Реквием" стал ходить в самиздских списках, отзывы читателей, доходившие до Ахматовой, были единодушны и, в общем, сводились к тому, что сказал ей Солженицын: "Это не вы говорите, это Россия говорит". Недавно прочитанный тогда (также в самиздате) хемингуэевский "По ком звонит колокол" сделал популярной фразу из эпиграфа Джона Донна: "Он звонит по тебе". Близкая к такой формулировке реакция на появление "Реквиема": "Это реквием по России, по времени, по всем", - настаивала на прочтение стихов главным образом как еще одного разоблачительного "антисталинского" документа эпохи. Схема была примерно такая: у Ахматовой забрали сына, но она поднялась над собственным материнским страданием и создала стихи о страданиях осиротевшей матери вообще - Марии по Иисусу, России по миллионам погибших ее детей.

Не говоря уже о том, что линия овдовевшей жены отодвигалась при этом на второй план, а то и вовсе пропадала из виду, также упускалось из виду, что у Ахматовой все - это прежде всего конкретные фигуры. Безымянность безымянностью, но когда наступала ее очередь сунуть в окошко приемной передачу для сына, то, произнося по тюремному правилу, от кого кому, она - "автоматически и жутковато", как вспоминает одна из свидетельниц, - называла два имени: "Ахматова - Гумилеву". "Хотелось бы всех поименно назвать, да отняли список и негде узнать", однако имена, с которых он начинается, известны. "Реквием" дает некоторые основания утверждать, что среди них есть и имя Мандельштама. Три реки принимают участие в трагедии: Нева, Дон, Енисей. Загадочная II часть, "Тихо льется тихий Дон", написанная в 1938 году, получает объяснение, если читать эти стихи как воспоминание о воронежской ссылке Мандельштама, где Ахматова навестила его в начале 1936 года. Для обоих Воронеж с его памятником Петру I и вообще со всем петровским периодом истории был напоминанием об общей петербургской молодости; Дон-Танаис, на котором стоит город, - о "Гиперборейских" временах. "А жена твоя - слепая тень", - писал Мандельштам в откровенно биографическом стихотворении о Чарли Чаплине, и жена его не скрывала, что обижена ролью "тени". Так что в эту "тень" после сопутствующего объяснения: "Эта женщина больна, эта женщина одна", - укладывается и "я" Ахматовой, и образ жены поэта.

К тому времени стихотворение Мандельштама "За гремучую доблесть грядущих веков" было уже классикой в узком кругу читателей поэта, так что строка "Отведи меня в ночь, где течет Енисей" стала своеобразным пропуском поэзии в новую "сталинскую" Сибирь, а "Енисей" - символическим паролем. Прибавим, что, один из считанных поэтов и единственных из "городских", Мандельштам сказал про ужас коллективизации "И тени страшные Украины, Кубани"), и прямое указание ахматовского "Тихого Дона" на знаменитый "казачий" роман Шолохова (впоследствии певца коллективизации), возможно, также имеет в виду эту тему.

Хотя Ахматова считала закономерным отношение к "Реквиему" как к "документу эпохи", она не отделяла эти своих стихи, их художественные приемы и принципы, от остальных. Собеседника, который во время ее кратного визита в Париж в 1965 году стал говорить исключительно об их политической стороне, она остановила холодных замечанием: "Да, там есть одно удачное место - вводное слово: "к несчастью" - там, где мой народ, к несчастью, был", - напомнив, что это строки стихов, а не сами страдания. Помня об этом, осмелимся предположить, что поэт мог использовать даже такой прием, как каламбур, и что "не течет великая река" - это тоже Нева: на французском, втором языке Ахматовой, ne va значит "не идет, не движется".

В 60-е годы "Реквием", прочитанный в самиздате, попал в один список с самиздатской же лагерной литературой, а не с частично разрешенной антисталинской. В конце 80-х, напечатанный в журнале, он оказался скорее в списке литературы, прежде запрещенной, ныне возвращаемой к жизни, нежели среди разоблачительных произведений эпохи гласности и перестройки. Сейчас он, вернее всего, был бы зачислен в литературу более или менее ретроградную, прозвучал бы неуместно - политически, этически, эстетически.

Политически потому, что, изверившись в новом порядке вещей, называемом демократией, люди готовы видеть ушедшую эпоху если не совсем как золотой век, то, по крайней мере, более приемлемой, чем наша, и не хотят верить, что это была унизительная мука, сумасшедший страх, голод, холод, кровь, подлость, предательство, а не пение патефона.

Этически потому, что мораль с тех пор еще передвинулась в том же направлении, в направлении бесчеловечности, и нам уже довольно безразлично, что происходило тогда у нас в Москве и Ленинграде или только что в Чечне, - лишь бы это происходило не с нами.

Эстетически потому, что в расцвет пост-постпостизма ахматовский "Реквием" выглядит сродни похоронной процессии, врезавшейся в городское гулянье, или надписи "Momento mori" над входом в дискотеку, или вспыхнувшим на пиру победителей невеселым словам "мене, текел, упарсин".

Но реквием - всегда реквием, она всегда кого-нибудь или что-нибудь отпевает. То, что отпевает ахматовский, - больше, грандиознее того, что вызывает наши самодовольные несогласия с ним. Он неизмеримо серьезнее, наконец, искуснее того, что мы можем предъявить как наше нынешнее творчество. И спрошенная о сегодняшней нашей бедной боли: "А это вы можете описать?" - она имела бы право ответить: "А что, собственно говоря, описывать?"

1995