

Окончание.

Начало в «РМ» №4114

## К 30-ЛЕТИЮ СО ДНЯ СМЕРТИ АННЫ АХМАТОВОЙ

Анатолий Найман

## «ПОЭМА БЕЗ ГЕРОЯ»

*Русская мысль - Париж - 1996 - 7 марта - с. 11.*

Осенью 1940 года Ахматова приглядывалась к поэмам современников — Хлебникова, Пастернака, Маяковского, Цветаевой, Багрицкого. В сентябре она читала Данте с французским подстрочником и в разговоре с Чуковской заметила: «У Данте все было домашнее, почти семейное». Впоследствии, высмеивая само предположение, что поэму можно написать «обыкновенными кубиками», сказала: «Греки писали емким гекзаметром, Данте терцинами, где были внутренние строфы, где все переливалось, как кожа змеи. Пушкин, пускаясь в Онегинский путь, создал особую форму». С напрашивающейся поправкой: «древние» вместо «греки», эти слова указывают на ориентиры, по которым определяла «свое место под поэтическим солнцем», место среди поэтов, «Поэма без героя».

Онегинская строфа как образец ядра, протая бесконечной самодвижимой поэмы, будучи творчески усвоена Ахматовой, легла в основу замысла, воплощенного в строфу ее Поэмы. Переливающаяся кожа змеи — это, с одной стороны, Герин из XVII песни «Ада», образ, который в «Разговоре с Данте» Мандельштам выбирает как центральный для описания поэтического метода «Божественной комедии»; а с другой, с немалым основанием может служить характеристикой самой «Поэмы без героя», «такой пестрой (не смотря на отсутствие красочных эпитетов)». И, наконец, «емкий гекзаметр» указывает на начало европейской поэмы как жанра, на первую «поэму» — вергилиевскую «Энеиду».

Вергилий становится вожатым Данте, предварительно предъявив свой послужной список, дающий права на это место: «Рожденный sub Julio... Я в Риме жил под Августовой сенью... Я был поэт и верил песнопенью, как сын Анхиза, отплыл на закат...» На что Данте отвечает: «Ты родник бездонный, откуда песни миру потекли».

Авторитеты Данте и Вергилия, «рожденного при Юлии», стоят за признанием Ахматовой, что ее Поэму, находящуюся в ряду тех же «песен миру», что «Энеида» и «Божественная комедия», «привел... сам Июль». Для Данте

упоминание об отплытии «сына Анхиза» и Венеры, Энея, означает, помимо того, что перед ним Вергилий, еще и уровень предлагаемой ему задачи — «вернуть песнопенью» нечто равное рассказу о создании Рима; для Ахматовой — «вернуть песнопенью» то, что после отплытия случилось с Дидоной и со всем оставленным за кормой. «Гость из Будущего» Поэмы, как известно, — «Эней» двух ее стихотворных циклов и серии отдельных стихотворений, а «Дидона и Эней» — среди главных сюжетов ее поэзии.

Не будет натяжкой допустить, что «Божественная комедия» для «Поэмы без героя» — то же, что «Энеида» для «Божественной комедии». «Я сразу услышала и увидела ее всю», «я увижу ее совершенно единой и цельной», — писала Ахматова о Поэме, а в воспоминаниях о Лозинском приводит его слова о принципе переводческого подхода к «Божественной комедии»: «Надо сразу, смотря на страницу, понять, как сложится перевод... Переводить по строчкам — просто невозможно».

То же утверждает в «Разговоре о Данте» Мандельштам: «Вникая по мере сил в структуру «Divina Commedia» я прихожу к выводу, что вся поэма представляет собой одну, единственную, единую и недобрымую строфу».

О процессе сочинения Поэмы, как признается автор, «под диктовку», или, как говорит применительно к «Комедии» Мандельштам, «под диктовку самых грозных и нетерпеливых дикторов», Ахматова сообщает: «Редчайшие рифмы просто висели на кончике карандаша».

А в связи с тем же Лозинским, хотя и по поводу другого его перевода, но сделанного непосредственно перед началом работы над Данте и услышанного ею, когда работа была уже в разгаре, она замечает: «Ни одной банальной рифмы!». Примечания Лозинского к «Аду», перевод кото-

рого был темой его бесед с Ахматовой в 1940 году, открываются заметкой о том, что, приурочив свое путешествие к году, уже минувшему ко времени создания «Комедии», Данте получил возможность «прибегать к приему «предсказания» событий, совершившихся позже этой даты». «Ощущение Канунов, Сочельников — ось, на которой вращается вся вещь... — записывает Ахматова о Поэме. — (Ветер завтрашнего дня)».

Замечание Мандельштама о том, что в «Комедии» «группа сравнений, отличающаяся необычайной щедростью и ступенчатым ниспадением из трехстишия к трехстишию, всегда приводит к комплексу культуры, родины и оседлой гражданственности», с тем же основанием может быть отнесено к Поэме. Но трехстишия терцин, итальянских terza rima, звучат в просодии русского стиха достаточно чужеродно, особенно если стихотворение достаточно продолжительное. Ахматовские «терцины» решают задачу бесконечности, недобрымости текста не на дантовский манер, когда средний стих предвещает третий программный первый и третий стихи следующего, — а за счет «ступенчатого ниспадения», «перетекания» темы, образа, фразы за границы каждого очередного трехстишия. И — вернемся к ахматовской характеристике техники Данте — за счет внутренних рифм, которыми так насыщена «Поэма без героя».

(Здесь уместно вспомнить строчку из приведенной в начале этого очерка ахматовской заметки «О поэме»: «— Музыка (почти все)». Профессионально музыковедческий подход (такой, как тонкое и убедительное исследование Бориса Каца в книге:



Н.Тырса. Портрет Анны Ахматовой.

Б.Кац, Р.Тименчик. Анна Ахматова и музыка. Л., «Советский композитор», 1989, стр.249 и далее) хорошо объясняет «чересполосницу» набегающую одна на другую тем, смущающую читателей, недовольство которых выразил за всех в начале «Решки» редактор: «Там три темы сразу! Дочитай последнюю фразу, не поймешь, кто в кого влюблен», и т.д.)

Ахматова дала Первой части подзаголовок «Петербургская повесть» — вслед за Пушкиным, назвавшим так «Медный всадник». Действие в «Поэме без героя» достаточно статично, особенно в сравнении с пушкинской поэмой. Точнее будет сказать, что движение в «Девятьсот тринадцатом годе» ощущается как сдерживаемое, которое всегда наготове. Но когда в главе третьей («Были святки кострами согреты») оно получает волю, в нем отчетливо проявляется ритм конского скака, так называемый «в-три-ноги»: безударная началь-

ная гласная, нагоняемая ближайшей ударной (вЕтер рвАл), сливаются в переднюю половину скачка, и их преследуют два удара «задних копыт» (со стeнЫ афИши).

Появляющийся среди гостей 1-й главы Поэт («Ты как будто не значишься в списках»), на роль которого с одинаковым правом могут претендовать Маяковский, Хлебников, Гумилев, Сологуб, — это, прежде всего, поэт «движения», путешественник. И кто более Данте «износил сандалий» «за время поэтической работы, путешествия», согласно восторженной реплике Мандельштама, «по козым тропам Италии» — по «цветущему» лугу Земного Рая, по огненным и болотистым «пустыням» Ада! И не он ли поэтом в Поэме «полосатой наряжен верстой», похожей на «переливающуюся кожу змеи»?

Неостановимый в течение десятилетия рост Поэмы, удлинившийся ее текст вдвое по сравнению с первым «окончательным» вариантом 1942 года, основан на «принципе аэростата», вместимость которого, как известно, больше объема, минимально необходимого для полета. Иначе говоря, Поэма «летит» при объеме в 370 строчек так же, как в 740. Дополнительно поступающий воздух разглаживает морщины на оболочке, делая возможным прочесть прятавшиеся в них строки. Первоначальный вариант трехстишия из главы второй был:

*Все уже на местах, кто надо,  
Пятым актом из Летнего сада  
Пахнет... Пьяный поэт моряк.*

Дыхание Поэмы расправляет складку многогочия, выводя на поверхность стих, в котором зарождался из предреволюционной атмосферы 1905 года фигура моряка, матроса, становящаяся центральной ко времени революции 1917-го:

*Все уже на местах, кто надо,  
Пятым актом из Летнего сада  
Пахнет... Призрак цусимского ада  
Тут же. — Пьяный поэт моряк.*

«Божественная комедия» среди прочих титулов получила титул «энциклопедии средневекового мирозерования». Тот же метод оценки применил Белинский к «Евгению Онегину», назвав его «энциклопедией русской жизни». Есть соблазн включить в традицию такого подхода к поэзии и «Поэму без героя». Поэма — летопись событий XX столетия. Реализация эстетических принципов «серебряного века». Организм мировой культуры. Поэма еще и свод всех тем, сюжетов и приемов собственно ахматовской поэзии: в ней, как в каталоге, заложены, соответствующим образом перекодированные, отдельные книги ее стихов, «Реквием», все крупные циклы, некоторые из вещей, держащиеся обособленно, пушкиниана. Поэма, к тому же, и уникальное поле для гессевской «игры в бисер».

Остережемся, однако, от энциклопедизации ее. «Так ли уж бесспорно поэтическая речь целиком укладывается в содержание культуры? — нападал Мандельштам на «культурологов» Данте. — Втискивать поэтическую речь в «культуру»... несправедливо потому, что при этом игнорируется ее сырьевая природа». Не для «игры в бисер» она создавалась, хотя автор предвидел и такую ее судьбу в долговременной перспективе. В продолжение 30 лет после смерти Ахматовой Поэма разбиралась, теперь, кажется, настает время попытаться собрать ее — вместе с результатами анализа.

австрийскому двору. Шенбрунн был явно не Версаль, и мудрая Мария-Терезия делала все возможное, чтобы этого не произошло.

Едва вступив на французский престол и выполняя волю своей матери, Мария-Антуанетта сделала все, чтобы избавить австрийский двор от подобного посланника. Кардинала отозвали на родину, где королева никогда не упускала случая связать по его поводу и открыто игнорировала его. Такое, мягко говоря, нерасположение не могло пройти незамеченным для самого кардинала, но никак не влияло на его тайное желание стать королевским премьер-министром.

Если кардиналу де Роган королева не сказала ни одного слова, то второе действующее лицо трагикомедии она и в глаза не видела, а если и видела иногда мельком, то не обращала ровно никакого внимания.

Этим действующим лицом была носительница блестящего титула — графиня де Сен-Реми де Валуа де ла Мотт, одновременно блестящая авантюристка своего века, из тех золушек, которые не в покорности ожидают своего принца, перебирая мешки с горохом, а, наоборот, завоевывают их по принципу — цель оправдывает средства».

Графиня де Валуа де ла Мотт в детстве пасла гусей и просила милостыню на дорогах, оставаясь при этом законной дочерью Жака де Сен-Реми, пьяницы и браконьера, но из рода Валуа, так что в жилах этой пастушки и нищенки действительно текла королевская кровь.

В детстве подобранная из жалости и отданная на воспитание в заведение для благородных девиц при монастыре, подросшая сирота бежала оттуда самым вульгарным образом — выйдя замуж за бедного дворянина из жандармов по имени де ла Мотт. Но на этом она не успокоилась, а по-своему решила вступить в борьбу не только за положенные ей по крови привилегии, но и столь недостающие ей деньги.

XVIII век был веком не только просвещенным, но еще и доверчивым. Не будучи никогда даже представленной королеве Марии-Антуанетте, графиня де ла Мотт, тем не менее, создала впечатление у окружающих, что она — одна из приближенных королевы, «моей родственницы», она не забывала добавлять.

И как было не поверить урожденной де Валуа!

Именно поэтому графиню де ла Мотт выбрал в посредники в налаживании отношений с королевой кардинал де Роган, все еще не теряя надежды на пост премьер-министра. И он будет приятно удивлен

быстрому и успешному вмешательству графини: на одном из приемов королева кивнула кардиналу как-то по-особенному, в знак своего расположения. Никто никогда не узнает, кому так по-особенному кивала королева, но кардинал, принимая желаемое за действительное, отнес кивок на свой счет. Однако королева при встрече с кардиналом продолжала упрямо и упорно отводить взгляд, и он стал добиваться личного свидания.

Умной графине де ла Мотт было ясно, что королева никогда не скажет и слова кардиналу. Но можно было создать у кардинала впечатление, что он разговаривал с королевой.

План ее был прост до гениальности — устроить свидание с двойником королевы.

Чета мошенников де ла Мотт устраивает такое свидание с двойником королевы, тоже «королевой», но ночной. На тротуарах, а точнее на аллеях сада Пале-Рояль находят девицу по имени Николь, внешне напоминающую Марию-Антуанетту. Позднее, стараясь облагородить эту девицу, ее будут называть баронесса Олива. Сама же она выдавала себя за модистку, считая, что и это уже достаточно благородно для ее самой древней в мире профессии.

Девицу Николь наряжают по случаю не просто как королеву, а как королеву Марию-Антуанетту на портрете придворной художницы Виже-Лебрен — в муслиновое платье в горошек. А так как на многих портретах Мария-Антуанетта держала еще и розу в руке, то на свидании с кардиналом девица Николь тоже отправилась с розой, которую, впрочем, вряд ли можно было заметить в ночи в Версальском парке, ибо свидание состоялось именно там. Кардинала наконец-то удостоили словом, а уж за министерским портфелем теперь дело не станет.

Вот тут-то на сцене и появляется ожерелье невиданной красоты и цены тоже невиданной, произведение Боэмера и Бассанжа, ювелиров двора ее величества. В ожерелье они вложили целое состояние, однако покупателя найти никак не могли, предлагая его и испанскому двору и несколько раз Марии-Антуанетте. Но Людовик XVI счел нежелательным потратить на это сумму, на которую можно было бы снарядить морское судно. Говорят, отчаявшиеся ювелиры собирались даже топиться, но пока обратились за посредничеством к королевской «родственнице и любимице» графине де ла Мотт...

Окончание следует.

Окончание на стр. 12