

Корнелия Ичин, Миливое Йованович

## К РАЗБОРУ ЭЛЕМЕНТОВ МУЗЫКАЛЬНОЙ СТРУКТУРЫ „РЕКВИЕМА“ А. АХМАТОВОЙ

Светлой памяти Аманды Хейт

### 1.

Сколь ни странно, „Реквиему“, одному из крупнейших сочинений Ахматовой (в особенности в сравнении с куда как более сложными для анализа ее произведениями вроде „Поэмы без героя“), очень не повезло, как в исследовательском, так и в издательско-текстологическом отношениях. Причин тому не мало. С легкой руки мемуариста В. Виленкина „Реквием“ принято считать сочинением настолько несложным для понимания, что он „меньше всего нуждается в научных комментариях“.<sup>1</sup> С. Волков, многолетний собеседник Бродского, полагает в свою очередь, что речь идет о тексте „примечательном, но довольно однозначном“.<sup>2</sup> Вследствие подобного подхода исследователи до сих пор определяют „Реквием“ то циклом стихотворений, то поэмой, несмотря на то, что сама Ахматова в одной из своих заметок прямо указала на его жанровое определение как „большого цикла стихов“.<sup>3</sup> При таком положении вещей отнюдь не случайным является весьма странный факт, что блестящее исследование Е. Эткинда „Бессмертие памяти. Поэма Анны Ахматовой „Реквием““, опубликованное сначала по-немецки (1984), а потом и по-русски (1991), остается пока чуть ли не единственным разбором этого произведения.<sup>4</sup> Недостаточно внимательное отношение исследователей к „Реквиему“ в итоге привело к тому, что в первом томе шеститомного собрания сочинений Ахматовой этот цикл подан в разрозненном виде, то есть разбит на отдельные стихот-

<sup>1</sup> В. Виленкин, *В сто первом зеркале*, Москва 1990, 317.

<sup>2</sup> С. Волков, „Вспоминая Анну Ахматову. Разговор с Иосифом Бродским“, *Свою меж вас еще оставив тень... Ахматовские чтения*, Москва 1992, 85. – Правда, Бродский на это счет был иного мнения, назвав „Реквием“ „далеко не однозначным“, но так и не развернув до конца свою мысль (там же).

<sup>3</sup> А. Ахматова, *Сочинения*, том третий, Paris 1983, 141. – См. об этой неувязке в указанной работе В. Виленкина (317).

<sup>4</sup> Работа эта опубликована в: Е. Эткинд, *Там внутри. О русской поэзии XX века. Очерки*, Санкт-Петербург 1997, 343-368.

ворения,<sup>5</sup> что, к сожалению, не уникальное явление: то же самое произошло с несколькими новейшими публикациями гумилевского цикла „К синей звезде“.<sup>6</sup>

О возможной структурной перекличке с существующими реквиемами разных композиторов в данной связи, разумеется, не могло быть и речи. Это обстоятельство также не трудно истолковать. Согласно Э. Герштейн Ахматова своим творчеством „была больше связана с живописью, вообще с изобразительными искусствами, чем с музыкой“.<sup>7</sup> В. Виленкин, утверждая, что лирика в этом цикле сама собой превращается в эпос, пишет: „И нет надобности вспоминать ни „Реквиемы“ Моцарта, Керубини или Верди, ни патетическую церковную службу, чтобы оценить правомерность названия этого цикла стихов [...]“.<sup>8</sup> К величайшему сожалению думающие иначе о „музыкальных“ связях ахматовских текстов Т. Цивьян, Б. Кац, Р. Тименчик и Я. Платек не смогли включить „Реквием“ в свои интермедийные штудии, поскольку во время их написания цикл Ахматовой был под цензурным запретом.<sup>9</sup>

Наша работа посвящена как раз этой теме, причем наиболее конкретно, ибо мы исходим из тезиса, что Ахматова строила структуру своего цикла не без оглядки на структуру канонического реквиема, а также на структуру „Реквиема“ Моцарта.<sup>10</sup> С „Реквиемом“ Моцарта Ахматова познакомилась уже в начале 20-х годов, в исполнении солистов и оркестра Мариинского театра. „Мы были потрясены этим концертом, – читаем в воспоминаниях актрисы Л. Ильашенко-Панкратовой. – Это было днем, в день какого-то церковного праздника. Мы вышли с концерта и встретили

<sup>5</sup> А. Ахматова, *Собрание сочинений в шести томах. I. Стихотворения 1904-1941*, Москва 1998, 424, 441-445, 447, 449-450, 463, 471-472, 477. – В комментариях Н. Королевой по этому поводу приводится со всех точек зрения неверное объяснение: „В хронологический ряд включены стихотворения, объединенные позже в поэму „Реквием“, так как первоначально они создавались как самостоятельные произведения“ (там же, 682).

<sup>6</sup> Более подробно об этом см. К. Ичин, *Циклус „Плава звезда“ Николаја Гумилова*, Београд 1997, 19-20.

<sup>7</sup> Э. Герштейн, „Тридцатые годы“, *Воспоминания об Анне Ахматовой*, Москва 1991, 251.

<sup>8</sup> В. Виленкин, *Указ. соч.*, 318.

<sup>9</sup> См. Т. Цивьян, „Ахматова и музыка“, *Russian Literature*. X-XI, 1975; Б. Кац, Р. Тименчик, *Анна Ахматова и музыка. Исследовательские очерки*, Ленинград 1989; Я. Платек, *Верьте музыке*, Москва 1989.

<sup>10</sup> „Реквием“ Верди, по-видимому, был чужд Ахматовой не только его посвящением памяти одного человека – писателя-патриота А. Манзони, но и его „сокращенной“ композиционной семичастной сегментацией, а также его тяготением к театральной образности и слишком оперным характером, оттесняющим на задний план элементы сакрального. На первый взгляд, более близким мог оказаться „Реквием“ Берлиоза, посвященный памяти жертв событий 1830 года, однако его чересчур пышно-монументальные эффекты были далеки от замысла Ахматовой. В этой связи бросается в глаза, что в записных книжках Ахматовой за 1958-1966 годы имена Верди и Берлиоза не упоминаются ни разу.

крестный ход. [...] Мы еще были под впечатлением концерта. Ахматова сказала: „Вот продолжение „Реквиема““. Было чувство непреодолимой грусти. „Лилия, бросим заниматься искусством, – сказала Ахматова. – Наше искусство никому не нужно. И откроем табачную лавочку“<sup>11</sup>. Впоследствии, готовясь к анализу пушкинской трагедии „Моцарт и Сальери“, Ахматова досконально изучила биографические материалы о Моцарте.<sup>12</sup> Об этом существует достоверное свидетельство И. Бражникова, рассказывающего „о подробнейшем знании Ахматовой деталей Моцарта [...]“; на воспоминания И. Бражникова в данной связи ссылается и Я. Платек, утверждающий, что Ахматова „была знакома с мельчайшими деталями моцартовской биографии, много думала о его судьбе, и прижизненной, и посмертной“.<sup>13</sup> По словам В. Виленкина, к Моцарту Ахматову „притягивало его глухое, безысходное одиночество, его вопиюще незаслуженная обреченность“.<sup>14</sup> Читая книги о Моцарте, Ахматова не могла не обратить внимание на факты, свидетельствующие о его беспредельных лишениях, о пренебрежительном отношении к его творчеству, о трудностях в получении им заказов, что „отравляло жизнь композитора, рождало мрачные предчувствия“.<sup>15</sup> Во всем этом, вплоть до обстоятельства положения останков Моцарта в одну из общих могил для венских бедняков, не найденных до сих пор, Ахматова должна была находить нечто общее в участии ее самой и ее близких друзей-поэтов (Гумилева и Мандельштама). Поэтому не случайно включение в структуру ее „Реквиема“ из биографии Моцарта, связанного с возникновением его „Реквиема“ „по заказу“ незнакомого человека, а также с восприятием великим композитором этого „заказа“ (заказчик – сам Бог, „Реквием“ пишется для самого Моцарта).<sup>16</sup>

<sup>11</sup> А. Ахматова, „Из беседы с Л.С. Ильяшенко“, *Requiem*, Москва 1989, 27.

<sup>12</sup> Здесь следует отметить, что Л. Чуковская и Я. Платек упоминают о значении Моцарта для Ахматовой лишь в контексте „пушкинской призмы“ (Л. Чуковская, *Записки об Анне Ахматовой*, Том I, 1938-1941, Санкт-Петербург - Харьков 1996, 53; Я. Платек, *Указ. соч.*, 276).

<sup>13</sup> Б. Кац, „Скрытые музыки“ в „Поэме без героя“, Б. Кац, Р. Тименчик, *Указ. соч.*, 243-244; Я. Платек, *Указ. соч.*, 274-275.

<sup>14</sup> В. Виленкин, *Воспоминания с комментариями*, Москва 1982, 415.

<sup>15</sup> Б. Штейнпресс, „Моцарт“, *Музыкальная энциклопедия*, том 3, Москва 1976, стб. 700.

<sup>16</sup> Совпадение это обнаружено А. Павловским, который по этому поводу пишет: „Предисловие к поэме, как и эпиграф, – это второй ключ, он помогает нам понять, что поэма написана, как когда-то „Реквием“ Моцарта, „по заказу“. Женщина с голубыми губами просит ее об этом, как о последней надежде на некое торжество справедливости и правды. И. Ахматова берет на себя этот заказ, этот столь тяжкий долг, как видим, нимало не колеблясь, – ведь она будет писать обо всех, в том числе и о самой себе“ (А. Павловский, *Анна Ахматова. Жизнь и творчество*, Москва 1991, 115-116). О причастности „Реквиема“ Ахматовой к моцартовскому сочинению догадался также Бродский, отмечавший „настоящее многоголосие“ в цикле (голоса „простой бабы“, „поэтессы“, „Марии“); по его мнению, все это сделано „как полагается“, то есть „в соответствии с законами жанра реквиема“ (С. Волков, *Указ. соч.*, 86). См. также вто-

Замечание Бродского „Еще мы о Моцарте с ней много говорили“<sup>17</sup> подтверждается тем, что записные книжки Ахматовой пестрят сообщениями относительно интереса поэтессы к сочинениям Моцарта, в том числе к „Реквиему“.<sup>18</sup> Ахматовой было известно, что из всех реквиемов величайшим считался „Реквием“ Моцарта и, судя по воспоминаниям Г. Козловской, из того, что она знала у Моцарта, „она больше всего любила Реквием“.<sup>19</sup> Ахматова не могла обойти вниманием также тот историко-музыкальный факт, что под звуки моцартовского „Реквиема“ хоронили и Вебера, и Шопена; сведения об этом могли повлиять на ее по-своему уникальную концепцию „Памятника“ в концовке цикла. Наконец, в структурном отношении „Реквием“ Ахматовой построен во многом аналогично „Реквиему“ Моцарта (двенадцатичленная структура моцартовского сочинения соответствует структуре цикла Ахматовой, состоящего из десяти стихотворений, обрамленных „Посвящением“ и „Вступлением“, и двух-сегментным „Эпилогом“).<sup>20</sup>

## 2.

Как известно, латинский текст реквиема каноничен, и все композиторы, работающие над этим сочинением, должны были соблюдать этот канон. Их свобода, по сути, ограничивалась тем, что они соединяли отдельные разделы реквиема в одно целое, более вольно толковали роль хора и солистов, а порою, как в случае „Реквиема“ Верди, тяготели к своеобразному жанровому объединению мелодии реквиема с оперным речитативом. На этот счет поэтам, задумавшим пользоваться структурой реквиема, было гораздо труднее, поскольку они прежде всего должны были скрывать подобное структурное строение, пользоваться им более или менее в зашифрованном виде. „Реквием“ Ахматовой в данном отношении представляет собою, возможно, самый яркий образец потаенного использования структуры реквиема во всей русской поэзии.

Бросается в глаза уже весьма искусный способ, при помощи которого Ахматовой удалось удовлетворить канону касательно его „рамы“ – „кольца“ (*Requiem aeternam – Kyrie eleison, Agnus Dei – Lux aeterna*;

рой эпиграф к вдумчивой штудии С. Амерт (S. Amert, „Akmatova's „Song of the Motherland“: Rereading the Opening Texts of Requiem“, *Slavic Review*, 3, 1990, 374).

<sup>17</sup> С. Волков, *Указ. соч.*, 83.

<sup>18</sup> *Записные книжки Анны Ахматовой (1958-1966)*, Москва-Torino 1996, 4, 6, 14, 22, 87, 187, 192, 2<sup>я</sup> №, 398, 503, 668, 745.

<sup>19</sup> Г. Козловская, „Мангалочий дворик...“, *Воспоминания об Анне Ахматовой*, 392.

<sup>20</sup> Заинтересованность Ахматовой в моцартовском „Реквиеме“ оставалась действенной и в пору работы над „Поэмой без героя“, зачастую и в подспудной полемике с Кузминым, для которого Моцарт также был „любимейшим композитором“. Об этом наиболее подробно см. в уже упоминаемой работе Б. Кац, „Скрытые музыки“ в „Поэме без героя“, 193-194, 199, 232 и др.

„Посвящение“ – „Вступление“, „Эпилог“ I-II).<sup>21</sup> В закольцованных разделах канонического реквиема развиваются темы вечного мира и вечного света, гимна и завета Господу, молитвы лирического „я“ к Нему, просьбы о помиловании всех грешников; в концовке темы эти обращены уже прямо к Агнцу Божиему, принявшему на себя грехи мира. Музыкальная интонация данного сюжета, выполненная у Моцарта при участии хора и солистов, а также с использованием двойной фуги в *Kyrie eleison* и, соответственно, в *Cum sanctis tuis*, идет от нежно-тоскливых через драматиковолнующие к итоговому трелетно-смиренным (в миг прерываемым трубным звуком) акцентам, выявляющим беспредельное упование на всеблагое Агнца, пребывающего со своими святыми в вечности.

В обрамляющих „Реквием“ сегментах Ахматова, по уже отмеченным нами соображениям, видоизменяет тематические пласты сюжета: это адский круг со всеми его атрибутами, характеризующими, на взгляд поэтессы, эпоху террора 30-х годов. В нем все сдвинуто и по вертикали, и по горизонтали („Перед этим горем гнутся горы“, „Не течет великая река“, „Солнце ниже и Нева туманней“),<sup>22</sup> все повержено в адские условия и настроения (ср.: „тюремные затворы“, „каторжные норы“, „смертная тоска“, „ключей постылый скрежет“, „шаги тяжелые солдат“, „столица одичалая“, женщины „мертвых бездыханней“, „улыбался только мертвый, спокойствию рад“),<sup>23</sup> Ленинград возле тюрем своих „ненужным привеском болтался“, люди, обезумевшие „от муки“, „звезды смерти“ над осужденными и их провожающими, „безвинная корчилась Русь | Под кровавыми сапогами | И под шинами черных марусь“ – 362-363); объединяющими этот мир „большой зоны“, которой предстает вся Россия, являются портреты женщин, ожидающих приговора, среди которых по принципу смены многоголосия единоголосием выделяется узнавшая о приговоре, уже отделенная ото всех одна единственная женщина, к которой приравняется любая другая, узнавшая о приговоре (362). В „Эпилоге“ же Ахматова возвращается к тем же портретам и к той же ситуации обуянных страхом „невольных подруг“ ее „осатанелых лет“ (362). Она варьирует уже известные сцены из очередей под сталинской (кремлевской) „красною ослепшею стеною“ („Узнала я, как опадают лица“, „Как клинописи жесткие

<sup>21</sup> Отмечено А. Павловским, обратившим внимание на то, что „Эпилог“ возвращает читателя к „мелодии и общему смыслу“ „Предисловия“ и „Посвящения“, но не сделавшим из этого наблюдения соответствующих выводов (А. Павловский, *Указ. соч.*, 122).

<sup>22</sup> А. Ахматова, „Реквием“, *Сочинения*, том первый, издание второе, пересмотренное и дополненное, Международное литературное сотрудничество 1967, 362 (далее по этому изданию с указанием страницы в тексте). – Цитаты эти можно соотнести с указаниями в разделе реквиема *Tuba mirum* о том, что перед воскресением твари для ее явления на страшном Суде, „природа и смерть остоленеют“, хотя и Ахматова включает их в несколько иной контекст.

<sup>23</sup> Здесь Ахматова отступает от канонического текста, которым предусмотрена (в разделе *Tuba mirum*) сцена воскресения мертвецов из гробов.

страницы | Страдание выводит на щеках“, „Как локоны из пепельных и черных | Серебряными делаются вдруг, | Улыбка вянет на губах покорных, | И в сухоньком смехе дрожит испуг“ – 368-369) и на этот раз, по указанному выше принципу (используя при этом прием реквиемской двойной фуги), из многих, которых она „видит“, „слышит“ и „чувствует“, выделяет трех: „И ту, что едва до окна довели, | И ту, что родимой не топчет земли, | И ту, что, красивой тряхнув головой, | Сказала: „Сюда прихожу, как домой““ (369). Поскольку, однако, весь „Эпилог“ построен на обрисовке обряда поминовения в ключе фуги („Опять поминальный приблизился час“ – 369 (выделено нами)),<sup>24</sup> в заключающем цикл сегменте Ахматовой раскрывается своеобразный заупокойный напев вечной памяти из канонического текста, в рамках которого развиваются два равнозначных и равноположенных мотива: „И я молюсь не о себе одной, | А обо всех, кто там стоял со мною [...] О них вспоминаю всегда и везде, | О них не забуду и в новой беде“; „И если зажмут мой измученный рот, | Которым кричит стомиллионный народ, | Пусть также они поминают меня | В канун моего поминального дня“ (369). На этих мотивах, в интонационном отношении развертываемых от печального понимания путей и судеб, как одиночки, так и всего народа („Посвящение“) и скорбных напевов („Вступление“) к элегическим и повествовательно-торжественным акцентам „Эпилога“ вплоть до последней отмеченной нами цитаты, сочинение Ахматовой, пожалуй, можно было закончить. Однако Ахматовой хотелось, видимо, завершить „Реквием“ более эффективными, почти парадоксальными итоговыми размышлениями, в рамках которых тема вечной памяти, вечного мира и вечного света обретает у нее вполне новое и неожиданное разрешение.

Тема Христа, предвосхищенная несколькими мотивами внутреннего сегмента „Реквиема“ („О твоём кресте высоком | И о смерти говорят“; стояние „под Крестами“ – 365, 364), развита Ахматовой в двучленном „Распятии“, в котором, однако, речь идет лишь о его смерти, и в котором Христос появляется в ипостаси Сына Человеческого (ср. хотя бы: „Отцу сказал: „Почто Меня оставил!“ А Матери: „О, не рыдай Мене...““ – 368); к тому же канонический мотив „просьбы о заступничестве“ у Ахматовой обращен не к Христу-Господу, а, как уже указывалось, к женщинам, стоявшим под крестами. В „Реквиеме“ отсутствует сюжет воскресшего Христа, и на мотивах распятия история Его заканчивается, в отличие от, скажем, „Гевсиманского сада“ Пастернака, в котором сцена воскресения Христа также не показана, однако она подразумевается в заключительных

<sup>24</sup> См. также ключевые для понимания все „Реквиема“ Ахматовой использование очередной фуги в строчках: „Для них соткала я широкий покров | Из бедных, у них же подслушанных слов“ (369).

строках стихотворения, повествующих о Христе-Судье. Обстоятельство это весьма странное и странность его требует объяснения. Работая над разбором пушкинского „Каменного гостя“, Ахматова сделала даже для самой себя неожиданное открытие, соотношенное с тем, что Дон Гуан – поэт.<sup>25</sup> Возможно по аналогии с этой уникальной трансформацией Ахматова задумала образ лирической героини „Реквиема“ в роли Христа – источника вечной памяти, вечного света. Мысль эта уже была высказана А. Хейт в ее книге *Анна Ахматова. Поэтическое странствие*, правда, скорее в связи с образом Матери Божией, чем с Христом.<sup>26</sup> То, что пронизывает все разделы канонического реквиема, а именно существование надежды и ее осуществление, Ахматовой все-таки переданы, но не через образ Христа, а через образы закольцованных мотивов *поющей надежды* и *воркующего тюремного голубя* (ср. рефренное: „А надежда все поет вдали“ в „Посвящении“; „И голубь тюремный пусть гулит вдали“ в „Эпиграме“ – 362, 370). Данная уникальная находка заодно предстает и новым разрешением темы перехода *памяти в памятник*: он путеводная звезда, он маяк, источающий *свет* и обеспечивающий *тихий* ход жизни, проходящей в вечной верности памяти о страшных событиях.<sup>27</sup>

Известно, что раздел канонического текста реквиема *Lacrimosa* служит лирическим центром всего произведения. *Lacrimosa* выполняет эту же роль и в сосредоточенно-скорбной, напевной мелодии Моцарта, выражающей как мольбу и отчаяние, так и светлую веру и надежду. Исследователи творчества Ахматовой расходятся во мнениях касательно поэтико-философского центра „Реквиема“; А. Павловский обнаруживает его в стихотворении „Распятие“,<sup>28</sup> тогда как Е. Эткинд находит его в стихотворении „Легкие летят недели“.<sup>29</sup> На наш взгляд, ближе к истине А. Павловский, однако и он не договаривает свою мысль до конца, в частности, потому что он не заметил сквозную тему слез, преодолевающих состояние окаменелости (365, 367, 368). У Ахматовой же слеза и является тем подобным словом, которое показывает, что все каменное должно превратиться в живое, даже ее памятник (ср. развитие этой темы: „Приговор... И сразу

<sup>25</sup> А. Ахматова, „Каменный гость“ Пушкина“, *Сочинения*. Том второй, Международное литературное содружество 1968, 260.

<sup>26</sup> Ср. такие ее цитаты, как: „Главы ‚Реквиема‘ соответствуют этапам ее крестного пути“; „Она по сути другая половина Христа: женщина, его выносившая и сознающая, что Крестные муки – величайший момент истории“; „Упоминание о ‚высоком кресте‘ ее сына – может быть, первый путеводный знак на дороге из этого ада, через который ей предстоит пройти“ (А. Хейт, *Анна Ахматова. Поэтическое странствие. Дневники, воспоминания, письма А. Ахматовой*, Москва 1991, 114, 115, 118).

<sup>27</sup> Ср. на первый взгляд парадоксальное: „Затем, что и в смерти блаженной боюсь | Забыть громычание черных маршусь, | Забыть, как постылая хлюпала дверь | И выла старуха, как раненый зверь“ (370).

<sup>28</sup> А. Павловский, *Указ. соч.*, 122.

<sup>29</sup> Е. Эткинд, *Указ. соч.*, 358.

слезы хлынут, | Ото всех уже отделена“; „Как трехсотая, с передачею, | Под Крестами будешь стоять | И своей слезою горячею | Новогодний лед прожигать“; „И пусть с неподвижных и бронзовых век | Как слезы струится подтаявший снег“ – 362, 364, 3704, чем найден наиболее соответствующий эквивалент великолепной мысли *Lacrimosa*.<sup>30</sup>

## 3.

Все отмеченные выше отступления Ахматовой от рамочных частей канонического (моцартовского) реквиема, в том числе те, что относятся к вариациям в „Реквиеме“ Ахматовой мотивов *Lacrimosa*, указывают на то, что и во внутренних стихотворениях ее цикла подобные отступления неминуемы. Неминуемость эта обусловлена уже тем, что в „Реквиеме“ Ахматовой, посвященном катастрофическим событиям русской истории в период сталинского террора и, в частности, не менее страшной судьбе ее сына Льва Гумилева и ее самой, не могло быть той „величественной картины Страшного Суда“ (в *Dies irae*), в которой Моцарт использовал „всю возможную мощь хора; усилив ее общим унисонным движением голосов, звучанием тромбонов, торжественными сигналами труб, грозным тремоло струнных и дробью литавр“.<sup>31</sup> Ахматова не верила в наступление Страшного Суда, как явствует хотя бы из ее более позднего письма Бродскому от 20 октября 1964 года.<sup>32</sup> Порою представляется, что к образам Страшного Суда отсылает, например, строчка „И манит в черную долину“ (376) из стихотворения „Уже безумие крылом“, в которой „черная долина“ ассоциируется с долиной Иосафата, однако впечатление это обманчиво, ибо указанный образ соотносен с последней стадией безумия лирической героини. С другой стороны, может показаться, что к этому же образу – вечности отнесена символика числа 17 (1+7) в строчке „Семнадцать месяцев кричу“ из одноименного стихотворения, а также в 17 дистихах, составляющих вторую часть „Эпилога“; но и это скорее всего является ложным следом, ибо аналогичное использование магии чисел в „Реквиеме“,<sup>33</sup> на наш взгляд, принадлежит к иной сфере – к сфере довольно часто употребляемой поэтессой фуги.

Поэтому „внутренние“ стихотворения „Реквиема“ суть, по справедливому определению А. Хейт, „своего рода путеводитель по преисподней,

<sup>30</sup> Можно предположить, что мотив слез в стихотворении „Показать бы тебе, насмешнице“ относится к Рождеству, а в „Эпилоге“ – к Пасхе. Если это так, то процесс замещения облика воскресшего Христа-Судьи образом „ожившего“ памятника поэта – кормчий звезды приобретает дополнительную аргументацию.

<sup>31</sup> Е. Черная, *Моцарт. Жизнь и творчество*, Москва 1966, 352.

<sup>32</sup> Ср.: „Не случилось: светает – это Страшный Суд и т.д.“ (А. Хейт, *Указ. соч.*, 341).

<sup>33</sup> См. также строчки: „Как трехсотая, с передачею“ и „А здесь, где стояла я триста часов“ (364, 370).

указующий тропу к свету“, который составлен „с точностью дорожного расписания“;<sup>34</sup> к этому следует добавить, что в преисподней пребывают не грешники, „безвинная Русь“ (365).<sup>35</sup> Заданные уже в первом „внутреннем“ стихотворении „Уводили на рассвете“ (темы страха и смерти – в образе „холода иконки“ и „смертного пота на челе“, и страха потери памяти – в „Не забыть!“ – 363) ключевые темы „Реквиема“, как „хождения по мукам“, по-своему обыгрывает сюжет *Dies irae* и последующих за ним разделов моцартовского „Реквиема“. Так, взамен указания на пророчество Сивиллы, относящегося ко Дню гнева, у Ахматовой, слывшей пророчицей, читается: „Я давно предчувствовала этот | Светлый день и опустелый дом“ (366); взамен образа „ужаса“, связанного с приходом Судьи, лирическая героиня „ужасом“ называет своего арестованного сына („Ты сын и ужас мой“ – 364); взамен образа „я“ в разделе *Confutatis*, вопиющего в положении склоненного ниц перед Господом грешника, у Ахматовой обнаруживаем строчку „Кидались в ноги палачу“ (364). Список этот можно продолжить сопоставлением ахматовских обыгрываний канонического текста реквиема вроде „Смертный пот на челе“ (у сына – 363) вместо образа (в разделе *Requiem aeternam, Jesu pie*) грешника, чело которого краснеет под тяжестью грехов; „Как трехсотая, с передачей“ (364) вместо образа жертвоприношения Господу (в разделе *Hostias*); „Все перепуталось на век, | И мне не разобрать | Теперь, кто зверь, кто человек“ (364) вместо „Что мне, бедному, тогда сказать? К какому заступнику мне обратиться с мольбой, если и праведному будет тужо?“ (в разделе *Tuba mirum*). Суть всех перечисленных и ряда не отмеченных нами отступлений в том, что лирическая героиня Ахматовой обращается не к Господу, а к смерти и даже к ее символу – кремлевской огромной звезде (365), то есть к Сталину, а также в том, что обращения эти имеют характер не просьбы, адресованной к Богу, который может заступиться за лирической „я“, а борьбы за сохранение памяти об адских муках всех, в том числе лирической героини (развитых наиболее полно в „Приговоре“, „К смерти“ и „Уже безумие крылом“). Наконец, в отличие от канонического текста реквием у Ахматовой уже в первом „внутреннем“ стихотворении, трактуя тему безумия, в рамках выделения судеб „больной“ героини, ее арестованного сына и ее мужа из судеб свех остальных мучеников эпохи террора, сказано прямо: „Муж в могиле, сын в тюрьме, | Помолитесь обо мне“ (363), что

<sup>34</sup> А. Хейт, *Указ. соч.*, 122.

<sup>35</sup> Правда, из этого числа обитателей преисподней Ахматова, используя манеру Данте, изымает лирическую героиню – „царскосельскую веселую грешницу“ (364). Вопрос же, затронутый С. Волковым относительно „вины“ Ахматовой, якобы „равнодушной“ к судьбе ее сына (С. Волков, *Указ. соч.*, 86), требует отдельных изысканий, не входящих в нашу задачу.

явно вступает в противоречие с основной частью сюжета *Dies irae*, относящейся к восстанию мертвых из гробов в минуту Судного Дня.

## 4.

Цветаева первой догадалась, что Ахматовой справедливо принадлежат определение Музы Плача.<sup>36</sup> Подобному определению сопутствует более или менее четкая творческая установка Ахматовой на связь с музыкой, вплоть до таких ее жанров, как реквием. Тем не менее более полной обращенности „Реквиема“ к его музыкальному источнику (Моцарту) препятствовал тот непреодолимый факт, что Ахматова периода своей опалы была неверующей или не совсем верующей в догматическом смысле; если бы это было не так, то она бы не смогла написать такие строки, как „Я пью за разоренный дом, [...] За то, что Бог не спас“ (в стихотворении „Последний тост“ 1934 года) и „Но я предупреждаю вас, | что я живу в последний раз“ (из цикла в „В сороковом году“).<sup>37</sup> Вместе с тем уже Н. Недоброво указано, что даже ранняя поэзия Ахматовой не только не обошлась „без сильнейших выражений религиозного чувства“, но и что и сама поэтесса обращала внимание „на религиозный характер своего страдальческого пути“; разбирая проблемы упоения поэтессы „молитвой“ и ее „молитвенно-покаянного осознания“, приводящего к смирению, исследователь в конце главки своей великолепной штудии задается справедливым в ту пору вопросом об отождествлении Ахматовой с дочерью Иаира.<sup>38</sup> Во всяком случае, религиозность Ахматовой в том виде, в каком ее обнаружил Недоброво, сохранилась до конца ее и жизненного, и творческого пути, с той, однако, оговоркой, что в религиозном восприятии Ахматовой преобладало „личное“ отношение к Богу и Божему миру, чем и объяснялось ее особое восприятие сюжета музыкального реквиема с отмеченными нами вариациями с субституциями канонического текста.

В этой связи представляется любопытным как отношение Ахматовой к „православному“ варианту „реквиема“ (литургии), так и понимание отдельными читателями ее цикла, как народной трагедии. Известно, с одной стороны, что разделы *Kyrie eleison* и *Gloria* входят в православную церковную службу и, соответственно, в состав православной всенощной; из всего этого у Ахматовой остались лишь строчки в начале первой части „Распятия“: „Хор ангелов великий час восславил, | И небеса расплавились в огне“ (368). С другой же стороны, „молитвенным“ характером ее поэзии

<sup>36</sup> В стихотворении „О, Муза Плача, прекраснейшая из муз“ из цикла „Стихи к Ахматовой“ 1916 года (М. Цветаева, *Стихотворения и поэмы*, Ленинград 1990, 117).

<sup>37</sup> А. Ахматова, *Сочинения*, том первый, 241, 260.

<sup>38</sup> Н. Недоброво, „Анна Ахматова“, *Рассказы о Анне Ахматовой. Из книги „Конец первой половины XX века“*, Москва 1989, 253-254.

определено ее постоянное внимание к акту поминовения усопших, как аналогу сохранения вечной памяти; в этом отношении своими отдельными сегментами ее „Реквием“ ближе к упомянутому православному обряду, чем к его католическому варианту, о чем свидетельствуют ее строчки из второй части „Эпилога“: „Хотелось бы всех поименно назвать, | Да отняли список и негде узнать“ (369).<sup>39</sup> Что же касается мнения о „Реквиеме“ как народной трагедии,<sup>40</sup> его следует признать справедливым в той степени, в какой „народные трагедии“, как правило, лишены догматического отношения к христианскому религиозному чувству и к христианской религии в целом, зачастую замещаемых разного рода языческими примесями.<sup>41</sup>

Однако, сколь ни странно, „Реквием“ Ахматовой сохранил последовательно канонический сюжет музыкальных реквиемов косвенным образом: его структура с финальным выделением темы поэтического памятника, видимо, оказала воздействие на структуру *Доктора Живаго* Пастернака (повествование о Юрии Живаго с финальным выделением его творческого наследия) в „Гефсиманском саде“ которого образ Христа, как нами уже указывалось, предстает в каноническом виде Христа-Судьи.<sup>42</sup>

<sup>39</sup> О том, что в западных церквях обычай помянуть усопших не был в таком общем употреблении, как на востоке, см.: *Христианство. Энциклопедический словарь в 3 томах*, том 2, Москва 1995, 364-365.

<sup>40</sup> А. Найман, *Указ. соч.*, 134; А. Павловский, *Указ. соч.*, 124. – Существуют и противоположные мнения Солженицына (по словам которого „Реквием“ „только трагедия матери и сына“, Н. Роскина, „Как будто прощаюсь снова...“, *Воспоминания об Анне Ахматовой*, 538) и Бродского (согласно которому Ахматова „не пыталась создать народную трагедию“, а создала „автобиографию поэта“, С. Волков, *Указ. соч.*, 86). Ахматова же сама удивлялась реакции почти всех читателей „Реквиема“, полагаящих, что ее стихи „народные“ (В. Виленкин, *Указ. соч.*, 318).

<sup>41</sup> Ср. хотя бы отмеченную Б. Кацем взаимосвязь четвертого действия „Хованщины“ Мусоргского (со сценой простонародного „бабьего воя“) со строчками Ахматовой в концовке стихотворения „Уводили тебя на рассвете“: „Буду я, как стрелецкие женки, | Под кремлевскими башнями вить“ (363) (Б. Кац, „Звук и искусство звука среди мотивов ахматовской поэзии“, *Анна Ахматова и музыка*, 145-146), которая обоснована как раз языческими приметами.

<sup>42</sup> Ср. в данной связи также интертекстуальное совпадение мотива моления о чаше в первой части „Распятая“ Ахматовой и в первом стихотворении цикла стихов Живаго (Гамлет).