

**Т.А. Снигирева
Екатеринбург**

Проблемы сакральной идентификации поздней Ахматовой

А. Ахматова писала в важнейшем, во многом поворотном для ее творческой биографии 1940 году: «Чтобы добраться до сути, надо изучать гнезда постоянно повторяющихся образов в стихах поэта – в них и таится личность автора и дух его поэзии» [Жолковский, Щеголев 1996: 261]. Исходя из убеждения в том, что «Ахматова принадлежит к числу тех поэтических личностей с резко индивидуальным, субъективным и селективным отношением к миру, у которых эта тенденция ассимилировать чужие мотивы особенно сильна» [Там же: 261-262], ставя задачу реконструкции «личной философии» поэта, Ю. Щеглов в работе «Черты поэтического мира Ахматовой» выделяет четыре сегмента в тематическом комплексе поэта: А. Судьба. Б. Душа. В. Долг и счастье. Г. Победа над судьбой. Важно предупреждение исследователя о том, что обозначенные сегменты или ведущие («каркасные») мотивы творчества Ахматовой «заведомо не могут считаться взаимонезависимыми. Связанные множеством логико-ассоциативных нитей, параллелей и переходов, они окрашивают, мотивируют и дополняют друг друга» [Там же: 264].

Смеем продолжить мысль об особой цельности комплекса Судьбы, Души, Долга и счастья, Победы над судьбой, цельности, обусловленной единым и длящимся всю жизнь поиском личной идентификацией поэта и порой потаенно или – напротив – открыто связанной с сакральным текстом/подтекстом ахматовской поэзии. Так, в произведениях разных лет Ахматова позволяет себе прямое соотнесение своей лирической героини с известными библейскими образами: Рахиль, Лотова жена, Мелхола («Библейские стихи»), Богородица («Реквием»). Такая «женская» идентификация вполне традиционна и, при всей ее бесспорной значимости, не в полной мере открывает тайну «личности автора и дух его поэзии». Не случайно Ахматова не признавала деления поэтов по «половому признаку» и настойчиво называла и просила (требовала) называть себя Поэтом, но не поэтессой. И если начинать разговор о сакральной идентификации Ахматовой, ее сути и эволюции, то с неизбежностью основным сюжетом его станет не только традиционный для ахма-

товедения сюжет движения от «женщины к жене» (О. Мандельштам), но от «Матери к Творцу». Знаковым в данном случае становится возникший еще в раннем творчестве поэта и усиливающий свою значимость в поэтической онтологии поэта библейский мотив, мотив «моления о чаше».

Безусловно, поздняя Ахматова всегда в ситуации своей героини: «А туда, где молча Мать стояла, / Так никто взглянуть и не посмел» [Ахматова 1989: 160]. Но - одновременно - поэтический и жизненный итог может быть определен ее же формулой, свидетельствующей о том, что «чаша выпита до дна», пройдена и прожита своя истинная судьба: «Но если бы оттуда посмотрела / Я на свою теперешнюю жизнь, / Узнала бы я зависть наконец...» [Ахматова 1989: 218].

Смысловой комплекс, связанный с Гефсиманией, эмоционально точно описан Ренаном, как единственный момент смущения и возмущения Христа: «В эти дни великая печаль наполнила душу Иисуса, обыкновенно, такую ясную и радостную. Все рассказы о нем сходятся в том, что перед арестом он испытал минуту смущения, тоскливой тревоги (...). Душа его исполнена была смертной скорбью; страшной тоскою томилась она» [Ренан 1906: 270]. «Гефсиманский сад» - это пространство борьбы божеского и человеческого, бессмертия и смерти, долга и счастья, предназначения и судьбы, это пространство выбора: «На мгновение проснулась в нем человеческая природа. Быть может, он усомнился в своем деле. Страх и сомнение овладели им и вызвали состояние слабости, которое хуже самой смерти. Человек, пожертвовавший великой идее своим покоем и законными благами жизни, не может не оглянуться печально на самого себя, когда перед ним в первый раз встает смерть и стремится убедить его в том, что всякие надежды тщетны» [Ренан 1906: 270-271]. «И тот горчайший Гефсиманский вздох» (А. Ахматова) – это вздох трагического и безупречного решения, возникшего в результате страданий и борений великой души: «... его божественная сущность скоро одержала в нем верх. Он мог еще избежать смерти, но не хотел. Его увлекла любовь к своему делу. Он решил испить чашу до конца. С этих пор Иисус снова стал цельным, без колебаний. Забыты все ухищрения полемиста, легковерия чудотворца и заклинателя бесов. Остался только несравненный герой страстей, основатель прав свободы совести, высокий образец совершенства, одна мысль о которой приносит ему силу и утешение всякой страждущей душе» [Ренан 1906: 271]. В работе Н.В. Недоброво, о которой Ахматова неизменно говорила как о точном предугады-

вании всей ее творческой судьбы, одной из основных стала мысль о «сильнейших выражениях религиозного чувства как основе формирующегося поэтического Космоса Ахматовой: «Огромное страдание этой не так легко уязвимой души объясняется размерами ее требований, тем, что она хочет радоваться ли, страдать ли только по великим поводам. Другие люди ходят в миру, ликуют, падают, ушибаются друг о друга, но все это происходит здесь, в середине мирового круга; а вот Ахматова принадлежит к тем, которые дошли как-то до его края – и что бы им повернуться и пойти обратно в мир? Но нет, они бьются, мучительно и безнадежно, у замкнутой границы, и кричат, и плачут» [Недоброе 1989: 253].

Тема сознательно избранного/предугаданного «не того», заведомо «страдальческого пути» - один из первых сигналов будущего «моления о чаше». Проблема выбора пронизывает как раннюю любовную, так и раннюю гражданскую лирику поэта. От стихотворения 1913 года «Высокие своды костела» о юноше-самоубийце, решившегося уйти из жизни из-за неразделенной любви («Зачем ты принял обеты / Страдальческого пути?»), до профетической «Молитвы» 1915 года. В ранний (1910-е годы) и в какой-то мере в зрелый (1920-30-е годы) периоды творчества мотив «моление о чаше» носил скрытный характер и реализовал себя опосредованно, главным образом путем варьирования темы выбора судьбы и настойчивым, ставшим лейтмотивным образом чаши и производного от нее ряда образов с семантикой сосуда, питья и вина, в том числе и «чаши с цикутой», отравленного вина, а также общей чаши судьбы. Мотив чаши судьбы, соединенный с мотивом горького вина жизни, завершает поэтический триптих «Разрыв» (1934-1944) стихотворением со знаковым названием «Последний тост»:

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,
За то, что мир жесток и груб,
За то, что Бог не спас.

(Ахматова 1989)

Смысловой комплекс «отравленной чаши жизни» сохранился до конца творчества поэта и, в конце концов, стал парадоксально связан с «ядом творчества»: «А тот, кого Учителем считаю, / Как тень прошел и тени не оставил, / Весь яд впитал, / И славы ждал и славы не дождался...» [Ахматова 1998, 3: 38]. И даже со

своеобразным договором с дьяволом, начатым еще в двадцатые годы: «Дьявол не выдал. Мне все удалось. / Вот и могущества явные знаки. / Вынь из груди мое сердце и брось / Самой голодной собаке». И подтверждение роковой и, видимо, неизбежной связи поэта с темной силой мира уже в шестидесятые годы:

И юностью манит, и славу сулит,
Так снова со мной сатана говорит...

...

И черным крылом закрывая лицо,
Заветное мне закрывает кольцо,
Но стонет и молит: «Ты мне суждена,
О, выпей со мною хоть каплю вина».
К чему эти крылья и это вино, -
Я знаю тебя хорошо и давно,
И ты – это просто горячечный бред
Шестой и не бывшей из наших бесед.

(Ахматова, 1989)

Безусловно, данное развития мотива не стало и не могло стать основным, прежде всего как вариант нравственно и эстетически тупиковый: «Больше уже ни на что не гожусь, / Ни одного я не вымолвлю слова. / Нет настоящего – прошлым горжусь / И задохнулась от срама такого» [Ахматова 1989: 263], но даже точечное его проявление необходимо зафиксировать как еще один знак сознательной дерзости поэта XX века, о которой применительно к Ахматовой всегда необходимо помнить.

Ахматова в предвоенное десятилетие начинает решительно смещать философско-нравственную систему координат. Ее не столь активно, как в двадцатые годы (кроме, конечно, «Реквиема» тридцатых) волнует борьба Добра со Злом, борьба, провоцирующая на действенное, непосредственное участие в жизни социума, реализующаяся в его открытой оценке: «... и безвинная корчилась Русь под кровавыми сапогами и под шинами черных марусь» [Ахматова 1989: 157]. Позднее творчество поэта осуществляется скорее не в системе «Добро – Зло», а в системе «Справедливость – Милосердие», что ведет к существенному изменению общей интенции: не смятение, но мудрость: «Конец ли дня, конец ли мира, / Иль тайна тайн во мне опять». «Мощная евангельская мудрость» приходит после перенесенных и – глав-

ное – преодоленных ударов судьбы: после гибели ближайших людей, после ареста и ссылки сына и, может быть, после его страшной фразы по прочтению «Реквиема»: «Тебе было бы лучше, если бы меня убили».

Здесь уместно вспомнить полюбившуюся Бродскому мысль европейской интеллектуалки Сюзан Зонтаг о том, что есть только два способа, два типа отношения к личной трагедии, пришедшей в жизнь человека. Первый. Попытка сопротивления, борьбы, преодоления. Второй. «Подложиться» под трагическую ситуацию, катастрофические события. Если ты выдержишь это, то встанешь уже другим человеком. Поэты XX века избирали и первый, и второй пути. Борьба чаще всего заканчивалась гибелью, «стоически-пассивное» преодоление, свойственное Ахматовой, - поэзией, созданной уже поэтом, пережившим «второе рождение»: «Ржавеет золото, и истлевает сталь, / Крошится мрамор. К смерти все готово. / Всего прочнее на земле печаль - / И долговечней – царственное слово» [Ахматова 1989: 273]. И магистральным сюжетом, разворачивающим ахматовское понимание Гефсимании стал не сюжет «отравленная чаша жизни» и не зачеркивающий библейский смысловой комплекс сюжет «договора с дьяволом», готовности испить из «чаши зла». «Борение в Гефсимании» - тот трагический фрагмент Книги, который дает возможность поэту XX века соотносить судьбу поэта в России, судьбу целого поколения, проблему выбора своего пути, пророческое знание его тернистости и страдания, жертвенности с высоким решением Творца взойти на крест ради спасения человеческой духовности.

В работе «Ахматова и Блок» В.Н. Топоров обращает внимание на приверженность А.Ахматовой к своеобразным «цитатам-отсылкам», при помощи которых «вводится отношение (выделено здесь и далее автором - Т.С.) цитируемого и цитирующего, чужого и своего голоса и сдвига между членами этого отношения, на чем, собственно, и строится у Ахматовой «разыгрывание» (в мандельштамовском смысле, см. «Разговор о Данте») темы. Таким образом, строится некий двуединый текст, глубочайше диалогизированный и драматизированный, в котором все взвешено, ситуативно, до конца не определено и ориентировано на включение новых смыслов и интерпретаций, на то, чтобы

быть знаком-указателем особо тесной связи между текстовой и внетекстовой действительностью» [Топоров 2003: 275]. Очевидная установка на «сдвиг», вариативность построения «монодийного диалога» характерна для тех связей, которые устанавливает Ахматова между своим и Библейским текстом.

В трех произведениях поздней Ахматовой – «Реквием», «Поэма без героя» и «Венок мертвым» встречается открытое (цитатное) обращение к фрагменту «Борение в Гефсимании». Уже во второй редакции «Поэмы без героя» - 1913 год, или Поэма без героя. Триптих. 1940 – 1945» возникает и сохраняется навсегда строфа, посвященная молодому поэту, выбравшему раннюю гибель из-за неразделенной любви: «Сплю. – Мне снится молодость наша, / Та, ЕГО миновавшая чаша, / Я ее тебе наяву, / Если хочешь, отдам на память, / Словно в глине чистое пламя / Иль подснежник в могильном рву» (Ахматова 1998: 94).

В Третьей редакции «Поэма без героя. Триптих. 1956» актуализирована тема поколения, о чем позже в «Прозе о поэме» Ахматова замечала: «Начинаю думать, что «Другая», откуда я подбираю крохи в моем «Триптихе» – это огромная, мрачная, как туча – симфония о судьбе поколения и лучших его представителей, т.е. обо всем, что нас постигло. А постигло нас разное: Стравинский, Шаляпин, Павлова – слава, Нижинский – безумие, Маяков /ский/, Есен /ин/, Цвет /аева/ - самоубийство, Мейерхольд, Гумилев, Пильняк – казнь, Зощенко и Мандельштам – смерть от голода на почве безумия и т.д. (Блок, Хлебников)» (Ахматова, 1998: 240). И чуть выше весьма характерная ремарка: «На фоне всех этих концов смерть драгуна просто *блаженное усенье*» (выделено Ахматовой – Т.С.) (Ахматова 1998: 239). Та же мысль в поэме, в силу ее особой важности выделена курсивом:

Сколько гибелей шло к поэту.
Глупый мальчик: он выбрал эту, -
Первых он не стерпел обид,
Он не знал, на каком пороге
Он стоит и какой дороги
Перед ним открывается вид.

(Ахматова, 1998. Т.3.)

Избранная героем ранняя гибель обернулась его судьбой («гороскоп твой давно готов»), но не судьбой его поколения, которое вместе с автором «Поэмы без героя» испили свою чашу до дна, благодаря чему обрели высшую свободу и возможность произнести то, что подразумевается, но не проговаривается в Библии: «Я к смерти готов».

Более того, «затекст» (термин Ю. Казарина) поэмы - проза, письма, стихи - позволяет воспринимать само творение, не отпускаящее поэта около четверти века, как чашу судьбы, которую надо испить и избыть. Не случайно в «Прозе о поэме» возникают образы напитка/сосуда, предназначенного судьбой: «На месяцы, на годы она закрывалась герметически, я забывала ее, я не любила ее, я внутренне боролась с ней» (Ахматова 1998: 216); «Другое ее свойство: это волшебный напиток, лиясь в сосуд, вдруг густеет и превращается в мою биографию, как бы увиденн (ую) кем-то во сне или в ряде зеркал» (Ахматова 1998: 223). Как не случаен мотив сообщающихся сосудов или двойного спасения, возникающий в стихотворении 1943 года «Надпись на поэме»:

И я не для того тебя спасала
Из месива кровавого тогда.
Не буду я делить с тобой удачу,
Я не ликую над тобой, а плачу,
И ты прекрасно знаешь почему.
И ночь идет, и сил осталось мало,
Спаси ж меня, как я тебя спасала,
И не пускай в клокочущую мглу.

(Ахматова, 1989).

Не случайно и постоянное возвращение Ахматовой к важнейшей для нее мысли о взаимозаменяемости Творца и его творчества, поскольку именно Слово художника и является пропуском в бессмертие, мысль, возможно, с особой силой явленная в строках стихотворения, посвященного памяти О. Мандельштама из цикла «Венок мертвым» (1957):

Я над ними склонюсь как над чашей,
В них заветных заметок не счесть –
Окровавленной юности нашей
Эта черная нежная весть.

Тем же воздухом, так же над бездной
Я дышала когда-то в ночи,
В той ночи и пустой и железной,
Где напрасно зови и кричи.

...

Это наши проносятся тени
Над Невой, над Невой, над Невой,
Это плещет Нева о ступени,
Это пропуск в бессмертие твой»

(Ахматова, 1989).

Хорошо известно, что именно долг (долг перед своим народом) продиктовал Ахматовой «Реквием»: «А вы это можете описать? И я сказала: - Могу». Не подлежит сомнению литературоведческая мысль о трех основных линиях, лежащих в основе поэмы: историко-конкретная, фольклорная и библейская, существование которых напрямую связано и с усилением ее трагического пафоса, и со сложной структурой ее лирического «я», проявленной в сращенности «социально-типического (мать узников Крестов, жертвы Большого Террора), национально-легендарного (плакальщица, творящая похоронный ритуал) и сакрального (Мать Божия во время Пьесты)» [Лейдерман 2005: 429].

Весь «Реквием» буквально «прошит» цитатами, аллюзиями, жестами, связанными с сакральным текстом и христианскими ритуалами: «Поднималась как к обедне ранней», «За тобой, как на выносе шла», «У божницы свеча оплыла», «На губах твоих холод иконки, / Смертный пот на челе ... Не забыть!», «Муж в могиле, сын в тюрьме, / Помолитесь обо мне», «И звон кадильный, и слезы / Куда-то в никуда», «О твоём кресте высоком и о смерти говорят», «И я молюсь не о себе одной, / А обо всех, кто там стоял со мною», «Опять поминальный приблизился час», «Пусть так же они поминают меня / В канун моего погребального дня». Мотив “моление о чаше” являет себя путем введения возникающего в Гефсиманском фрагменте образа: «Смертный пот на челе» (Ахматова) ≈ «и был пот Его, как капли крови, падающие за землю» (От Луки. 22; 44). «Гефсиманское борение» продолжено обращением к библейскому сюжету, развязка которого прямо вынесена в сильную позицию текста, в само назва-

ние главы – «Распятие», в свою очередь являющейся развязкой поэмы. В ней в контексте других библейских цитат воспроизводится неточная цитата последних слов Христа: «Отцу сказал: “Почто Меня оставил?» (Ахматова) ≈ «Боже мой! Боже мой! для чего Ты меня оставил?» (От Матфея. 27;46); «Боже мой! Боже мой! для чего Ты меня оставил?» (От Марка. 15; 34); «Иисус, возгласив громким голосом, сказал: «Отче! в руки Твои предан дух Мой. И сие сказав, испустил дух» (От Луки. 23; 46).

При безусловной значимости для Ахматовой христианского мироощущения, властном существовании в ее творчестве библейских образов, мотивов, сюжетов и ситуаций, «мощный интеллектуализм» (Д. Самойлов), рожденный самим типом личности и усиленный катастрофизмом эпохи, заставлял Ахматову не только продолжать, но и отталкиваться от этической гармонии Библии, создавая свою новую гармонию. Повторим, в этом смысле Ахматова осознанно дерзкий поэт. Не случайно она в шестидесятые годы предостерегает своих учеников об опасности обращения всеу к Библии: «Зато, когда после «Исаака и Авраама», всеми высоко оцененных, он (И. Бродский – Т.С.) вскоре начал еще одну вещь на библейский сюжет, она высказалась резко в том смысле, что Библия не сборник тем для сочинения стихов и хотя каждый поэт может натолкнуться в ней на что-то свое, собственное, но тогда это должно быть исключительно личным, и что вообще нечего эксплуатировать однажды добытый сюжет» [Найман 1999: 369]. Предупреждение не означает запрета, но исключает суетность.

В «Распятии» авторский «монидийный диалог» (термин В.Н. Торопова) начинается уже с неточности цитирования сакрального текста в эпиграфе, взятого из ирмоса IX песни канона службы в Великую субботу: «Не рыдай Мене, Мати, *зрящи* во гробе». Ахматова актуализирует семантику смертности в пространстве ослепшей к людскому горю страны: «Не рыдай Меня, Мати, во *гробе* зрящи...». Далее. Контрастное по своей интенции (горькое недоумение и щемящая жалость) рядоположение в «Реквиеме» цитат из разных сакральных источников - «Отцу сказал: «Почто Меня оставил!» / А Матери: «О, не рыдай Мене» - является знаком сильнейшей переакцентировки трагического пафоса, которым у Ахматовой отмечен не столько Иисус: для

него трагический выбор в прошлом, он представлен в ауре величия: «Хор ангелов великий час восславил...». Знаком абсолютной трагедии наделена Мать. Ахматова называла «Реквием» «панихидой по самой себе». И это еще подтверждает осознанно открытую идентификацию лирической героини с Божьей Матерью. Характерно, что только в одном Евангелии Мать Божия присутствует при Распятии: «При кресте Иисуса стояли Матерь его, и сестра Матери Его Мария Клеопова, и Мария Магдалина. Иисус, увидев Матерь и ученика тут стоящего, которого любил, говорит Матери своей: Жена! се, сын твой» (От Иоанна. 19; 25, 26). Но потаенное, не сразу считываемое совмещение Гефсимании и Распятия не только оправдывает произвол автора, подчинившей сакральный текст воле художника, его новой и жесткой расстановке сил, оно позволяет уже применительно к «Реквиему» говорить о «двойной» поэтической идентификации. Если лирическая героиня соотносима с Матерью Божией, то авторская личность - с Творцом. У Христа и Поэта был выбор, было «моление о чаше», была победа над Судьбой. Так, в борении Ахматовой-Матери и Ахматовой-Поэта (как мать она не имела права писать «Реквием», как поэт не могла не писать его) побеждает Поэт и его Слово. Ни у Богоматери, ни у России не было права выбора, не было собственного решения «взойти на костер», тем глубже и безысходнее трагедия: «А туда, где молча Мать стояла, / Так никто взглянуть и не посмел» (Ахматова 1989: 160).

В литературе как мемуарного, так и литературоведческого характера вопрос «Ахматова и христианство» постоянно находится в центре внимания и, при всей его внешней очевидности, решается весьма различно. Для И. Бродского в религиозности Ахматовой видится не столько приверженность традиции, сколько устойчивая система нравственных ценностей. Он с неизменным постоянством пишет о ней не столько как учителя в поэзии (недаром неоднократно вспоминается ахматовская фраза, к нему обращенная: «Вам мои стихи не могут нравиться»), но как о человеке, научившем его христианскому отношению к миру и людям: «В те времена я был абсолютный дикарь, дикарь во всех отношениях – в культурном, духовном, я думаю, что если мне и привились некоторые элементы христианской психо-

логии, то произошло это благодаря ей, ее разговорам, скажем, на темы религиозного существования. Просто то, что эта женщина простила врагам своим, было самым лучшим уроком для человека молодого, вроде вашего покорного слуги, уроком того, что является сущностью христианства» [Бродский 2000: 120].

Развивая мысль И. Бродского, В.Н. Топоров впрямую соотносит безукоризненность биографических жестов Ахматовой (прежде всего решение остаться в России) с ее христианством: «Верность жизни для религиозного сознания предполагает верность Судьбе, конкретнее – верность своему месту (здесь и далее разрядка автора – Т.С.), не потому что оно досталось тебе в силу случайностей наследственной цепи и ты стоял на этом месте раньше, но потому, что оно свое, а «свое» оно потому, что здесь и только здесь твоя жизнь может «невозмутенно», органически соединиться со своей Судьбой, реализовать ее со всей ответственностью, выполнив тем самым свой высший долг (...), тот драматический выбор, который свидетельствует о напряженнейшей духовной коллизии максимальной интенсивности (последний выбор перед лицом смерти, сделанный на том же неизменном пространстве-месте своей жизни), подлинной высшей свободе в условиях предельной несвободы» [Топоров 2003: 283]. Н.В. Недоброво первый, заговоривший о «биении о мировые границы» как важнейшей, сущностной черте лирики Ахматовой, убежден в том, вне понимания «сильнейшего религиозного чувства», лежащего в основе ее мира, прочтение ахматовской поэзии будет «неосновательно и произвольно»: «... она сама указывает на религиозный характер своего страдальческого пути, кончая одно стихотворение такими страстями: «В этой жизни я не много видела; / Только пела и ждала. / Знаю: брата я не ненавидела / И сестры не предала. // Отчего же Бог меня наказывал / Каждый день и каждый час? / Или это ангел мне указывал / Путь неведомый для нас?» Религиозный путь так определен в Евангелии от Луки (гл. 17, ст.33): «Иже аще възыщет душу свою спасти, погубит ю: и иже аще погубит ю, живит ю». Еще в «Вечере» Ахматова говорила: «Не печально, / Что души моей нет на свете». А стихи, кончающиеся упоминанием ангелом пути, начинаются так: «Пожалей о нищей, о *потерянной*, / О моей живой душе...». Для такой души есть прибежище в Та-

инстве Покаяния. Можно ли сомневаться в безусловной подлинности религиозного опыта, создавшего стихотворение «Исповедь»?» [Недоброво 1989: 253-254].

Однако в литературе об Ахматовой ныне обозначается тенденция к редуцированию авторской воли по отношению к сакральному тексту, которая с неизменностью ведет, мягко говоря, к определенным недоразумениям. Так, автор «Заметок о Анне Ахматовой», великолепно знающий ее творчество, с некоторой ожесточенностью пишет о недопустимых для религиозного человека трактовках библейских сюжетов, образов, мотивов: «И когда Ахматова обращается к Богу: «Ты, росой окропляющий травы, / Вестью душу мою оживи, / Не для страсти, не для забавы, / Для великой земной любви», - то если начало четверостишия очевидно повторяет молитву Иоанна Златоуста на 11-й час дня: «Господи, окропи в сердце моем росу благодати Твоея», то конец столь же очевидно противопоставляется его молитве на 10-й час ночи: «Господи, сподоби мя любить Тя от всей души моя и помышления...». В контексте стихотворения эта «великая земная любовь» сродни карамазовскому толкованию евангельских слов о грешнице, которая «возлюбила много»: «... она возлюбила много (- кричит Федор Павлович, -), а возлюбившую много и Христос простил...» - «Христос не за такую любовь простил...» - вырвалось у кроткого отца Иосифа» [Найман, 1999: 75]. В своих претензиях к «вольностям» интерпретации Библии и религиозных ритуалов Ан. Найман (особенно его раздражает ранняя любовная лирика, в том числе известные строки о «молитвенном коврике» или не менее известные: «Благослови же небеса - / Ты первый раз одна с любимым») становится печально солидарен с идеологом советской эпохи, сказавшего об Ахматовой: «полумонашенка, полублудница».

Пожалуй, только И. Бродский и В. Топоров подошли вплотную (конечно, не только без осуждения, но и с известным восхищением перед смелостью, возможно, безрассудной, как это и принято у больших поэтов) к еще одной «еретической тайне» Ахматовой. В фундаментальной работе «Об историзме Анны Ахматовой» В. Топоров обращает внимание на множественность и разнообразие «царских» сигнатур-инсигний Ахматовой: «царственный облик, осанка Ахматовой», «царственное поло-

жение Ахматовой в поэзии», «царскосельское прошлое, царско-сельское наследие», «царская тема ранних стихотворений», жизнь в дворцах – Мраморном, Шереметьевском, - сублимировавшаяся в миф «царской жизни» и «царская забота» после революции, и счет «царям» от имени поэтов и общее сознание царского статуса поэта, носителя «царственного Слова». Исследователь называет ряд образов, поддерживающих создаваемый поэтом и – одновременно – современниками Ахматовой статус ее царственной принадлежности: «знаменитые царицы древности – Дидона, Федра, Клеопатра – избирались ею своими зеркалами», образы царевичей как суженных лирической героини, но это и темы венца, символа царской власти и смертных мучений, и трона-плахи [Топоров 2003: 357-358]. К этому ряду примыкают очень редкие, а потому, может быть, особо значимые прямые сопоставления своей судьбы и предназначения с судьбой и предназначением Царя Божьего, открытого соединения Его страдальческого пути и пути Поэта:

Кого когда-то называли люди,
Царем в насмешку, Богом в самом деле,
Кто был убит – и чье орудье пытки
Согрето теплотой моей груди...

...

Вкусили смерть свидетели Христовы,
И сплетницы-старухи, и солдаты,
И прокуратор Рима – все прошли,
Там, где когда-то возвышалась арка,
Где море билось, где чернел утес, -
Их выпили в вине, вздохнули с пылью жар-

кой

И с запахом бессмертных роз.
Ржавеет золото и истлевает сталь,
Крошится мрамор – к смерти все готово.
Всего прочнее на земле печаль
И долговечней – царственное слово.

(Ахматова, 1989)

И вновь прямое сопоставление уже своей судьбы и судьбы Спасителя:

Как вышедший из западных ворот

Родного города и землю обошедший,
К восточным воротам смущенно подойдет
И думает: «Где дух, меня так мудро ведший?!
– Так я...

(Ахматова, 1989)

Размышляя о сложной «местоименной игре» в творчестве Анны Ахматовой, И. Бродский, не без внутреннего трепета, столь в принципе ему несвойственного, замечает: «И чем она усерднее пряталась, тем неуклоннее ее голос таял в Чьем-то Другом (сколь важны здесь заглавные буквы – Т.С.), бросавшем в дрожь при попытке увидеть, как в «Северных элегиях», кто скрыт за местоимением «я». [Бродский 1989: 67]. Скорее всего речь идет о Второй элегии, основным лирическим сюжетом которой становится приход Поэта в мир, прозрение своей Судьбы и готовность ее принять. Ощущение трагического мессианского по сути пути усиливается традиционной для русской поэзии опозицией «я» - «они» = «поэт» - «чернь»:

И выходили люди и кричали:
«Она пришла, она пришла сама!»
И чем сильнее они меня хвалили,
Чем мной сильнее люди восхищались,
Тем мне страшнее было в мире жить,
И тем сильнее хотелось пробудиться,
И знала я, что заплачу сторицей
В тюрьме, в могиле, в сумасшедшем доме,
Везде, где просыпаться надлежит
Таким, как я, - но длилась пытка счастьем.

(Ахматова 1989)

Ахматова, несмотря на очевидную связь с христианской культурой, остается поэтом новой эпохи. Опираясь на свой жизненный и творческий опыт, она переосмысляет Библию: любовь, история, судьба, христиански понятное предназначение человека становятся в мире Ахматовой страданием, роком, трагедией. Очевидно, что собственно профессиональный подход к явлению и сути искусства не всегда или всегда себя не оправдывает. Каждый большой художник, вне зависимости от глубины и серьезности веры всегда становится еретиком, ибо, беря на себя миссию Творца, он создает свой мир, мир человеческий, пре-

красный и яростный, явленный с нечеловеческой (божественной) точностью и красотой: «и творчество, и чудотворство!» (Б. Пастернак). Библейское «моление о чаше» – теодиция – оправдание промысла Божьего. Ахматовское «моление о чаше» – лингводицея – оправдание предназначения Поэта, бессмертия его «царственного (=божественного) слова»: «Дорога непроезжая черна. / Так вот она, последняя! И ярость / Стихает. Все равно что мир оглох... / Могучая евангельская старость / И тот горчайший Гефсиманский вздох» (Ахматова 1989: 208).

Литература

Ахматова А. Я – голос ваш... . – М., 1989.

Ахматова А. Собр. соч. В 6 т. Т.3. – М. 1998.

Бродский И. «Скорбная муза» // Юность, 1989. № 6.

Бродский И. Большая книга интервью. – М. 2000.

Жолковский А.К., Щеголев Ю.К. Работы по поэтике выразительности. Инварианты – Тема – Прием – Текст. – М., 1996.

Лейдерман Н.Л. Постреализм: Хаос и «воля к смыслу» // Русская литература XX века: закономерности исторического развития. Кн. 1. Новые художественные стратегии. – Екатеринбург, 2005.

Найман Ан. Рассказы о Анне Ахматовой. – М. 1999.

Недоброво Н.В. Анна Ахматова // Найман А.Г. Рассказы об Анне Ахматовой. Из книги «Конец первой половины XX века». – М., 1989.

Ренан Э. Жизнь Иисуса. – М., 1906.

Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы. Избранные труды. – СПб. 2003.

©Снигирева Т.А., 2005