

Л.Я. Шнейберг, И.В. Кондаков

«Когда погребают эпоху...»

<...>

Ответом на Октябрьскую революцию и гражданскую войну, на разгул красного террора под эгидой ЧК были элегические стихи Ахматовой 20-х годов. Ответом на тяжелые испытания народа в годы Великой Отечественной войны явились стихи Ахматовой, объединенные в цикл «Ветер войны». Ответом поэта на ужасы Большого террора стал ахматовский «Реквием». Поистине, в годину самых страшных событий Ахматова была *со своим народом* и не уклонилась от всех *ударов судьбы*, от карательных мер коммунистической диктатуры. Мало того — она смогла поэтически выразить свое понимание и переживание эпохи, а через пафос трагедийного видения мира передать — с огромной художественной силой — свое категорическое *неприятие* «нового мира» и неисчислимых страданий, которые он принес людям всех сословий, профессий, возрастов, мировоззрений.

Л.К. Чуковская в конце 30-х годов записывала высказывания и разговоры Ахматовой, передающие ее состояние и видение мира:

Петербург — «даль, дома — образы застывшего страдания»;

«Ленинград необыкновенно приспособлен для катастроф <...>. Эта холодная река, над которой всегда тяжелые тучи, эти угрожающие закаты, эта оперная, страшная луна... Черная вода с желтыми отблесками света... Все страшно. Я не представляю, как выглядят катастрофы и беды в Москве: там ведь нет всего этого»;

«Вы знаете, что такое пытка надеждой? После отчаяния наступает покой, а от надежды сходят с ума»;

«Я совсем не сплю. И все ночи напролет пишу. Все уже отмерло — не могу ни ходить, ни спать, ни есть, а это почему-то осталась».

А незадолго до того: «писать надо только о том, что любишь».

Все эти переживания, настроения, предчувствия переплавлялись в строки «Реквиема» и стихотворений, по своей тональности и образности примыкавших к нему:

Перед этим горем гнутся горы, Не течет великая река. Но крепки тюремные затворы, А за ними «каторжные норы» И смертельная тоска.

Здесь еще отголоски пушкинско-декабристских мотивов, перекличка с явно книжной традицией. Это скорее какая-то поэтическая декларация о горе, а не само горе. Но еще несколько строк,— и мы погружаемся в непосредственное ощущение горя — неуловимо-всеохватной стихии. Это горе, растворившееся в быту, в обыденной повседневности. И от скучной прозаичности горя нарастает сознание неискоренимости и неизлечимости этой беды, покрывшей жизнь плотной пеленой:

Подымались как к обедне ранней,
По столице одичалой шли,
Там встречались, мертвых бездыханней,
Солнце ниже и Нева туманней,
А надежда все поет вдали.

Это строфы из Посвящения. Только после того как героиня передает «невольным подругам» своих «осатанелых лет» «прощальный привет», начинается Вступление в поэму-реквием. Предельная экспрессивность образов, безысходность боли, резкие и мрачные краски поражают скупостью, сдержанностью. Все очень конкретно и в то же время максимально обобщенно: оно обращено ко всем и к каждому, к стране, ее народу и к одинокой

страдающей душе, к человеческой индивидуальности. Предстающая перед мысленным взором читателя мрачная, жестокая картина вызывает ассоциации с Апокалипсисом — как по масштабу всеобщего страдания, так и по ощущению наступивших «последних времен», за которыми возможна или смерть, или Страшный Суд.

Это было, когда улыбался
Только мертвый, спокойствию рад.
И ненужным привеском болтался
Возле тюрем своих Ленинград.
И когда, обезумев от муки,
Шли уже осужденных полки,
И короткую песню разлуки
Паровозные пели гудки.
Звезды смерти стояли над нами,
И безвинная корчилась Русь
Под кровавыми сапогами
И под шинами черных марушь.

В ахматовском «Реквиеме» происходит постоянное смещение планов: от общего — к частному и конкретному, от горизонта многих, всех — к горизонту одного. Этим достигается поразительный эффект: и широкий, и узкий охват жуткой действительности дополняют друг друга, взаимопроникают, совмещаются. И как бы на всех уровнях реальности — один непрекращающийся кошмар. Так, вслед за начальной частью Вступления («Это было, когда улыбался...»), величественной, взирающей на место действия из какой-то надзвездной космической высоты (из которой виден Ленинград — подобие гигантского раскачивающегося маятника; движущиеся «полки осужденных»; вся Русь, корчащаяся под сапогами палачей), дается чуть ли не как камерная, семейная сценка. Но от этого не менее душераздирающая — предельной конкретностью, заземленностью, наполненностью при-
метами быта, психологическими подробностями:

Уводили тебя на рассвете,
За тобой, как на выносе, шла,
В тесной горнице плакали дети,
У божницы свеча оплыла.
На губах твоих холод иконки,
Смертный пот на челе... Не забыть! —
Буду я, как стрелецкие женки,
Под кремлевскими башнями выть.

Вплетающиеся исторические ассоциации и их художественные аналоги («Хованщина» Мусоргского, суриковская картина «Утро стрелецкой казни», роман А.Н. Толстого «Петр I») здесь вполне закономерны: с конца 20-х и до конца 30-х годов Сталину льстило сравнение его тиранического правления с временами Петра Великого, варварскими средствами искоренявшего варварство. Жесточайшее, беспощадное подавление оппозиции Петру (стрелецкий бунт) прозрачно ассоциировалось с начальным этапом сталинских репрессий: в 1935 году (этим годом датируется Вступление в поэму) начинался первый, «кировский» поток в ГУЛАГ; разгул ежовской мясорубки 1937–1938 был еще впереди... Ахматова прокомментировала это место «Реквиема»: после первого ареста мужа (Н.Н. Лунина) и сына в 1935 году она поехала в Москву; через Л. Сейфуллину вышла на секретаря Сталина Поскребышева, который пояснил, что для того, чтобы письмо попало в руки самого Сталина, нужно быть под Кутафьей башней Кремля около 10 часов, и тогда он передаст письмо сам. Поэтому Ахматова и сравнила себя со «стрелецкими женками».

1938 год, принесший вместе с новыми волнами неистовой ярости бездушного государства повторный, на этот раз необратимый арест мужа и сына Ахматовой, переживается поэтом уже в иных красках и эмоциях. Звучит колыбельная песня, причем непонятно, кто и кому ее может петь — то ли мать арестованному сыну, то ли нисшедший Ангел обезумевшей от безысходного горя женщине, то ли месяц опустошенному дому... Точка зрения

«со стороны» незаметно входит в душу ахматовской лирической героини; в ее устах колыбельная преобразается в молитву, нет — даже в просьбу о чьей-то молитве. Создается отчетливое ощущение *раздвоения сознания* героини, *расщепления* самого *лирического «я»* Ахматовой: одно «я» зорко и трезво наблюдает за происходящим в мире и в душе героини; другое — предается неконтролируемому изнутри безумию, отчаянию, галлюцинациям. Сама колыбельная подобна какому-то бреду:

Тихо льется тихий Дон,
Желтый месяц входит в дом,
Входит в шапке набекрень —
Видит желтый месяц тень.
Эта женщина больна,
Эта женщина одна.
Муж в могиле, сын в тюрьме,
Помолитесь обо мне.

И — резкий перебой ритма, становящегося нервным, захлебывающимся в истерической скороговорке, прерывающегося вместе со спазмом дыхания и помрачением сознания:

Нет, это не я, это кто-то другой страдает.
Я бы так не могла, а то, что случилось,
Пусть черные сукна покроют,
И пусть унесут фонари.
Ночь.

Тема раздвоения героини развивается как бы в нескольких направлениях. То она видит себя в безмятежном прошлом и сопоставляет с собой нынешней:

Как трехсотая, с передачею,
Под Крестами будешь стоять
И своей слезою горячею
Новогодний лед прожигать.

То подступающее безумие сменяется ясным аналитическим умом (при всей непримиримости одного и другого):

Уже безумие крылом
Души накрыло половину,
И поит огненным вином
И манит в черную долину.

И поняла я, что ему
Должна я уступить победу,
Прислушиваясь к своему
Уже как бы чужому бреду.

И не позволит ничего
Оно мне унести с собою <...>

То героиня раздваивается между собой, одинокой, покинутой, неповторимой, и представительницей «стомиллионного народа»:

И я молюсь не о себе одной,
А обо всех, кто там стоял со мною,
И в лютый холод, и в июльский зной,
Под красною ослепшею стеною.

Или — чуть дальше:

И если зажмут мой измученный рот,
Которым кричит стомиллионный народ,

Пусть так же они поминают меня
В канун моего погребального дня.

Наконец, героиня Ахматовой — это одновременно страдающая женщина — жена и мать и — поэт, способный передать трагедию народа и страны, ставших заложниками извращенного народовластия, поднявшийся над личными страданиями и страхом, своей несчастной, искореженной судьбой. Поэт, призванный выразить мысли и чувства всех жертв тоталитаризма, заговорить их голосом, не утрачивая своего — индивидуального, поэтического; поэт, несущий ответственность за то, чтобы правда о Большом терроре стала известна всему миру, дошла до следующих поколений, оказалась достоянием Истории (в том числе истории культуры).

Один из ахматовских «друзей последнего призыва», будущий Нобелевский лауреат Иосиф Бродский дал замечательный анализ «Реквиема» — не как литературовед или критик, но как поэт и мыслитель, во многом сформировавшийся именно под влиянием Ахматовой. Ему удастся раскрыть внутреннюю «пружину», болевой «нерв» «Реквиема» — как никому другому:

«Для меня самое главное в “Реквиеме” — это тема раздвоенности, тема неспособности автора к адекватной реакции. Понятно, что Ахматова описывает в “Реквиеме” все ужасы «большого террора». Но при этом она все время говорит о том, что близка к безумию. <...> Здесь самая большая правда и сказана <...> Ахматова описывает положение поэта, который на все, что с ним происходит, смотрит как бы со стороны. <...> Потому что, когда поэт пишет, то это для него — не меньшее происшествие, чем событие, которое он описывает. Отсюда вопреки самого себя, особенно когда речь идет о таких вещах, как тюремное заключение сына или вообще какое бы то ни было горе. Начинается жуткий покрыв самого себя: да что же ты за монстр такой, если весь этот ужас и кошмар еще и со стороны видишь.

Но ведь действительно, подобные ситуации — арест, смерть (а в “Реквиеме” все время пахнет смертью, люди все время на краю смерти) — так вот, подобные ситуации вообще исключают всякую возможность адекватной реакции. Когда человек плачет — это личное дело плачущего. Когда плачет человек пишущий, когда он страдает — то он как бы даже в некотором выигрыше от того, что страдает.

Пишущий человек может переживать свое горе подлинным образом. Но описание этого горя — не есть подлинные слезы, не есть подлинные седые волосы. Это всего лишь приближение к подлинной реакции. И осознание этой отстраненности создает действительно безумную ситуацию. «Реквием» — произведение, постоянно балансирующее на грани безумия, которое привносится не самой катастрофой, не утратой сына, а вот этой нравственной шизофренией, этим расколом — не сознания, но совести. Расколом на страдающего и на пишущего. Тем и замечательно это произведение.

Конечно, “Реквием” Ахматовой разворачивается как настоящая драма: как настоящее многоголосие. Мы все время слышим разные голоса — то простой бабы, то вдруг — поэтессы, то перед нами Мария. Это все сделано как полагается: в соответствии с законами жанра реквиема. Но на самом деле Ахматова не пыталась создать наводную трагедию. “Реквием” — это все-таки автобиография поэта, потому что все описываемое — произошло с поэтом. Рациональность творческого процесса подразумевает и некоторую рациональность эмоций. Если угодно, известную холодность реакций. Вот это и сводит автора с ума».

Бродский рассказывал, что у Ахматовой — в период создания «Реквиема» — основной конфликт происходил между жизнью и творчеством:

«Нет, равнодушия в жизни как раз не было. Равнодушие — если это слово вообще здесь применимо — приходило с творчеством. Анна Андреевна мучилась и страдала из-за судьбы сына невероятно. Но когда поэтесса Анна Андреевна начинала писать... Когда пишешь, то стараешься сделать это как можно лучше. То есть подчиняешься требованиям музыки, языка, требованиям литературы. А лучше — это не всегда правда. Или: это правда большая, чем правда опыта. То есть ты стремишься создать трагический эффект тем или иным образом, той или иной строчкой и невольно как бы грешишь против истины: против собственной боли. <...> Его, «Реквиема», драматизм не в том, во что эти события превращают твое индивидуальное сознание, твое представление о самом себе. Трагедийность «Реквиема» не в гибели людей, а в невозможности выжившего эту гибель осознать. Мы привыкли к идее о том, что искусство как-то реагирует на события реальной жизни.

Но не только на Хиросиму, но и на более мелкие происшествия реакция исключена. Иногда удается создать какую-то формулу, которая выражает состояние шока перед ужасом действительности. Но это счастливое — и только для репутации автора — совпадение. Какая-нибудь «Герника», например» (имеется в виду знаменитая картина П. Пикассо — отклик на начало гражданской войны между республиканцами и фашистами в Испании).

И в самом деле, — вспомним прозаическую интродукцию «Реквиема» («Вместо предисловия»), написанную Ахматовой много лет спустя после завершения работы над поэтическим текстом (1935–1940) — в 1957 году:

«В страшные годы ежовщины я провела семнадцать месяцев в тюремных очередях в Ленинграде. Как-то раз кто-то “опознал” меня. Тогда стоящая за мной женщина с голубыми губами, которая, конечно, никогда в жизни не слыхала моего имени, очнувшись от свойственного нам всем оцепенения и спросила меня на ухо (там все говорили шепотом):

— А это вы можете описать? И я сказала:

— Могу.

Тогда что-то вроде улыбки скользнуло по тому, что некогда было ее лицом».

Как горделиво, победоносно звучит в устах поэта это краткое обещание: «Могу». Речь идет не о *способностях* поэтически отобразить страшную реальность, но о *нравственной обязанности* сделать это ради всех тех, «кто там стоял со мною», о *внутренних силах личности*, которая, сбросив на время тягостное оцепенение горя, может стать снова из человека, каких много, из человека, «как все», поэтом, художником, творцом, превратить ужасную действительность, свою не изжитую до конца личную трагедию в материал художественного творчества, в поэзию.

Однако превращение событий террора и человеческих страданий в эстетический феномен, в художественное произведение давало неожиданные и противоречивые результаты. И в этом отношении творчество Ахматовой — не исключение. (Достаточно вспомнить произведения Гоголя и Достоевского, Л. Андреева и Ф. Сологуба, Блока и раннего Маяковского, если брать только русскую литературу и не затрагивать послереволюционные литературные явления.) В ахматовском «Реквиеме» привычное соотношение вещей смещается, рождаются фантазмагорические сочетания образов, причудливые цепочки ассоциаций, навязчивые и пугающие идеи, как бы выходящие из-под контроля сознания:

Семнадцать месяцев кричу,
Зову тебя домой.
Кидалась в ноги палачу,
Ты сын и ужас мой.
Все перепуталось навек,
И мне не разобрать
Теперь, кто зверь, кто человек,
И долго ль казни ждать.
И только пышные цветы,
И звон кадилый, и следы
Куда-то в никуда.
И прямо мне в глаза глядит
И скорой гибелью грозит
Огромная звезда.

Основное ощущение — *все перепуталось*, смешалось, к тому же навсегда: сын и ужас, адвокат и палач, молитва и казнь, зверь и человек, пышные цветы и следы в никуда, звезды и гибель («звезды смерти»), надежда и отчаяние. Такую же противоречивую контрастность несет в себе раздел «Реквиема» «Приговор» («И упало каменное слово...»).

У меня сегодня много дела:
Надо память до конца убить,
Надо, чтоб душа окаменела,
Надо снова научиться жить.

Объявленный приговор и связанные с ним мрачные, траурные предчувствия вступают в противоречие с миром природы, окружающей жизнью: «каменное слово» приговора падает на «еще живую грудь»; «горячий шелест лета» воспринимается «словно праздник за моим окном»; в неразрешимом конфликте и «светлый день», и «опустелый дом»... Да и все действия, предпринимаемые героиней, носят противоестественный, больной характер: *убивание памяти, окаменение души*, попытка «снова научиться жить» (как бы после смерти или тяжелой болезни, т.е. есть после того, как «раз-училась жить»). А рядом с попыткой «научиться жить» настойчивое призывание смерти:

Ты все равно придешь. Зачем же не теперь?
Я жду тебя. Мне очень трудно.
Я потушила свет и открыла дверь
Тебе, такой простой и чудной.
Прими для этого какой угодно вид <... >

Мне все равно теперь. Клубится Енисей,
Звезда Полярная сияет.
И синий блеск возлюбленных очей
Последний ужас затмевает.

Кульминацией «Реквиема» является двухчастная миниатюра «Распятие» — прямое обращение к евангельской проблематике, к «Страстям». Появление религиозной образности внутренне подготовлено не только упоминанием спасительных обращений к молитве, но и всей атмосферой страданий матери, отдающей сына на неизбежную, неотвратимую смерть. Страдания матери ассоциируются с состоянием Богородицы, Девы Марии; страдания сына — с муками Христа, распинаемого на кресте:

Легкие летят недели,
Что случилось, не пойму.
Как тебе, сынок, в тюрьму
Ночи белые глядели,
Как они опять глядят
Ястребиным жарким оком,
О твоём кресте высоко
И о смерти говорят.

Трагедия распятия передается Ахматовой как невыразимая в слове череда неразрешимых противоречий, антиномий. Первое четверостишие:

Хор ангелов великий час восславил,
И небеса расплавились в огне.
Отцу сказал: «Почто Меня оставил?»
А Матери: «О, не рыдай Мене...»

Слава, возносимая ангелами свершающемуся торжеству, — это точка зрения трансцендентная, потусторонняя. Она доступна лишь Богу-Творцу, знающему смысл совершающейся трагедии и ее искупительное значение для человеческой истории. Но торжество и небесная радость спасительного самопожертвования Христа в этот миг страданий и горя недоступны ни самому Богочеловеку, претерпевающему крестные муки, ни Богоматери, ни апостолам, никому из сочувствующих Ему людей, — лишь ангелам Господним. Плавающие в огне небеса — симптом светопреставления, знак величайшей катастрофы, всемирно-исторической трагедии, каковой является смерть Мессии. Здесь речь не идет о предстоящем воскресении из мертвых, вознесении на небеса и прочих чудесах евангельской истории. Трагедия переживается в сугубо человеческих, земных категориях — страдания, безнадежности, отчаяния. И слова, произносимые Христом накануне своей человеческой смерти, вполне земные. Обращенные к Богу — упрек, горькое сетование о своем одиночестве, покинутости, беспомощности. Слова же, сказанные матери, — простые слова утешения, жалости, призыв к успокоению, ввиду непоправимости, необратимости случившегося. Бог-Сын остается один на один со своей человеческой судьбой и

смертью; сказанное им Божественным родителям — Богу-Отцу и Богоматери — безнадежно и обреченно. В этот момент своей судьбы Иисус исключен из контекста Божественного исторического процесса: он страдает и гибнет на глазах отца и матери, и душа его «скорбит смертельно» (Мтф.; 26, 38).

Второе четверостишие посвящено переживанию трагедии распятия со стороны. Иисус уже мертв. У подножия Распятия стоят трое: Мария Магдалина (любимая женщина или любящая), любимый ученик — Иоанн и Дева Мария, мать Христа. Подобно тому, как в первом четверостишии в центре внимания «треугольник» — «Святое семейство» (понимаемое нетрадиционно): Бог-Отец, Богоматерь и Сын Человеческий, — во втором четверостишии свой «треугольник»: Возлюбленная, любимый Ученик и любящая Мать. Во втором «треугольнике», как и в первом, нет гармонии:

Магдалина билась и рыдала,
Ученик любимый каменел,
А туда, где молча Мать стояла,
Так никто взглянуть и не посмел.

Горе возлюбленной экспрессивно, наглядно — это истерика неутешного горя женщины. Горе мужчины-интеллектуала статично, молчаливо (что не менее понятно и красноречиво). Что же касается горя Матери, то о нем вообще невозможно ничего сказать. Масштабы ее страданий несопоставимы ни с женским, ни с мужским: это беспредельное и невыразимое горе; ее утрата невозполнима, потому что это ее единственный сын и потому, что этот сын — Бог, единственный на все времен Спаситель.

«Распятие» в «Реквиеме» — вселенский *приговор* бесчеловечной Системе, обрекающей мать на безмерные и неутешные страдания, единственного ее возлюбленного сына — на небытие. В христианской традиции распятие Христа — путь человечества к спасению, к воскресению через смерть. Это перспектива преодоления земных страстей ради вечной жизни. У Ахматовой распятие для Сына и Матери безысходно, как бесконечен Большой террор, как неисчислима вереница жертв и тюремная очередь их жен, сестер, матерей... «Реквием» не дает выхода, не предлагает ответа. Даже не открывает надежды на то, что этому придет конец. Следом за «Распятием» в «Реквиеме» — «Эпилог»:

Узнала я, как опадают лица,
Как из-под век выглядывает страх,
Как клинописи жесткие страницы
Страдание выводит на щеках...

Но не это описание измученных лиц оказывается финалом заубойной мессы в память о миллионах жертв тоталитарного режима. Героиня ахматовской погребальной поэмы видит в конце своего поэтического повествования себя снова в тюремно-лагерной очереди — растянувшейся по всей многострадальной России: от Ленинграда до Енисея, от Тихого Дона до кремлевских башен. Она сливается с этой очередью. Ее поэтический голос вбирает в себя мысли и чувства, надежды и проклятья, он становится голосом народа.

Хотелось бы всех поименно назвать,
Да отняли список, и негде узнать,
Для них соткала я широкий покров
Из бедных, у них же подслушанных слов.
О них вспоминаю всегда и везде,
О них не забуду и в новой беде...

Как бы на мгновение забыв об опадающих, как осенние листья лицах, о дрожащем в каждом взгляде и голосе испуге, о всеобщей молчаливой покорности, Ахматова провидит воздвигнутый себе памятник. Мировая и русская поэзия знает множество поэтически медитаций на тему «памятника нерукотворного». Наиболее близок Ахматовой пушкинский, к которому «не зарастет народная тропа», вознаграждающий посмертно поэта за то, что он «восславил свободу» свой не такой уж, по сравнению с двадцатым, «жестокий век»

«милость к падшим призывал»... Ахматовский памятник воздвигнут *посреди* народной тропы, ведущей к тюрьме (а из тюрьмы — к стенке или в ГУЛАГ). «В канун» своего «погребального дня» поэтесса наказывает потомкам установить памятник ей перед входом в ленинградскую тюрьму «Кресты»:

А если когда-нибудь в этой стране
Воздвигнуть задумают памятник мне,
Согласье на это даю торжество...

И пусть с неподвижных и бронзовых век,
Как слезы, струится подтаявший снег,
И голубь тюремный пусть гулит вдали,
И тихо идут по Неве корабли.

Ахматова убеждена, что «в этой стране» останутся в живых люди, которые открыто осудят «ежовщину» и возвеличат тех немногих, кто противостоял террору, кто подспудно создавал художественный памятник уничтожаемому народу в форме *реквиема*, кто разделил с народом его судьбу, голод, лишения, наветы...

Прислушаемся к еще одному суждению об ахматовском «Реквиеме» от лица ее «друзей последнего призыва» — Анатолия Наймана:

«Собственно говоря, “Реквием” — это *советская поэзия*, осуществленная в том *идеальном* виде, какой описывают все декларации ее. Герой этой поэзии — народ. Не называемое так из политических, национальных и других идейных интересов большее или меньшее множество людей, а весь народ: все до единого участвуют на той или другой стороне в происходящем. Эта поэзия говорит от имени народа, поэт — вместе с ним, его часть. Ее язык почти газетно прост, понятен народу, ее приемы — любовые <...> И эта поэзия полна любви к народу.

Отличает и тем самым противопоставляет ее даже идеальной советской поэзии то, что она личная, столь же глубоко личная, что и “Сжала руки под темной вуалью”. От реальной советской поэзии ее отличает, разумеется, и многое другое: во-первых, исходная и уравнивающая трагедию христианская религиозность, потом — антигероичность, потом — не ставящая себе ограничений искренность, называние запретных вещей их именами. Но все это — *отсутствие* качеств: признания самодостаточности и самоволия человека, героичности, ограничений, запретов. А личное отношение — это не то, чего нет, а то, что есть и каждым словом свидетельствует о себе в поэзии “Реквиема”. Это то, что делает “Реквием” поэзией — не советской, просто поэзией, ибо советской поэзии на эту тему следовало быть государственной: личной она могла быть, если касалась отдельных лиц, их любви, их настроений, их, согласно разрешенной официально формуле, “радостей и бед”. <...> В двестишести:

И если зажмут мой измученный рот,
Которым кричит стомиллионный народ,

забившийся в безударную щелку “мой” весит столько же, сколько громогласный “стомиллионный”. Те, кто осуждали поэзию Ахматовой за “камерность”, дали, сами того не ведая, начало трагическому каламбуру: она стала поэзией тюремных камер».

Была еще одна особенность поэзии Ахматовой поры «Реквиема», делавшая ее несоветской, в чем-то и «антисоветской». Это была *«потаенная» поэзия*, рожденная для того, чтобы не быть напечатанной, или даже написанной, или произнесенной вслух; эта поэзия должна быть запомненной наизусть и так сохраняться для потомства, как новый фольклор, устное народное творчество.

Л.К. Чуковская рассказывала о творческом процессе Ахматовой в конце 30-х — 40-х годах, о разговорах, которые велись с поэтом и которые какими-то своими гранями отражались в ее стихах, а какими-то — подразумевались, не будучи договоренными из принципа, а не из одного, хотя и вполне законного, страха:

«Литературные разговоры в моем дневнике незаконно вылезли на первый план: в действительности имена Ежова, Сталина, Вышинского, такие слова, как умер, расстрелян, выслан, очередь, обыск и пр., встречались в наших беседах не менее часто, чем рассуждения о книгах и карти-

нах. Но имена великих деятелей застенка я старательно опускала <...>. Застенок, поглотивший материально целые кварталы города, а духовно — наши помыслы во сне и наяву, застенок, выкрикивавший собственную ремесленно сработанную ложь с каждой газетной полосы, из каждого радиорупора, требовал от нас в то же время, чтобы мы не поминали имени его всуе даже в четырех стенах, один на один. Мы были слушниками, мы постоянно его поминали, смутно подозревая при этом, что и тогда, когда мы одни, — мы не одни, что кто-то не спускает с нас глаз или, точнее, ушей. Окруженный немостою, застенок желал оставаться и всевластным и несуществующим заразом; он не хотел допустить, чтобы чье бы то ни было слово вызывало его из всемогущего небытия; он был рядом, рукой подать, а в то же время его как бы и не было; в очередях женщины стояли молча или, шепчась, употребляли лишь неопределенные формы речи: “пришли”, “взяли”; 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 стихи и, запомнив, молча возвращала их ей. “Нынче такая ранняя осень”, — громко говорила Анна Андреевна и, чиркнув спичкой, сжигала бумагу над пепельницей.

Это был обряд: руки, спичка, пепельница, — обряд прекрасный и горестный».

Таким же образом поступали и другие друзья Ахматовой — Н.Я. Мандельштам, Э.Г. Герштейн, Л.Я. Гинзбург, Т.Г. Габбе, Н.С. Давиденков, М.Л. Лозинский, знавшие наизусть «Реквием» и другие неопубликованные произведения поэта. «Реквием» с самого начала писался Ахматовой (в уме «писался») как *в принципе непубликуемое произведение*, точнее — предназначенное для публикации десятилетия спустя, то есть адресованное не современникам, а потомкам, тем поколениям, которые, наверное, не будут знать, как «это было» (то, что Ахматова в кругу друзей называла кратким и емким словом — «террор»). «Реквием» и создается как рассказ о том, что «было» в годы террора: «Это было, когда улыбался...» Он совмещал в себе черты *страшной правды* (которая впоследствии может скрываться от потомков) и *тайны*, хранимой в катакомбах («сокровенная культура») и передаваемой изустно как завет, как горестное наследство, как память о пережитом, о том, что не может быть забыто и прощено, как клятва верности своим нравственным и идейным принципам, своим не уничтоженным идеалам, друзьям — погибшим в застенках и лагерях и выжившим. И не случайно, когда в начале 60-х годов «Реквием», как говорили друзья Ахматовой, «всплыл после четвертьвекового лежания на дне», он не попал в число официально разрешенных антисталинских произведений, осуждавших «культ личности» (среди которых был, как известно, и «Один день Ивана Денисовича» Солженицына), но оказался в одном списке с самиздатовской литературой. То есть был скорее запрещен, нежели разрешен. Как «В круге первом», «Раковый корпус», «Архипелаг ГУЛАГ» Солженицына. Как рассказы Шаламова. Как «Софья Петровна» Л. Чуковской. Как «Доктор Живаго» Пастернака. «Реквием» Ахматовой содержал в себе огромный потенциал духовно-нравственного неприятия советской действительности — в любом ее варианте: ленинском, сталинском, хрущевском, брежневском. Потому это великое произведение поэта и гражданина было отвергнуто официальной советской литературой.

<...>