

В предисловии к «Поэме без героя» Ахматова уверяет: «Никаких третьих, седьмых и двадцать девярых смыслов поэма не содержит». На самом же деле, конечно, содержит, а процитированная фраза не что иное, как приглашение к поискам «потаянных», по целому ряду причин утаенных смыслов. И тех, что записаны симпатическими чернилами, и тех, что либо загнаны в подтекст, либо вынесены в контекст, а то и вроде как бы «засунуты», якобы впопыхах, в дамскую домашнюю шкатулку.

Со шкатулкой А. А. сравнивала «Поэму без героя» неоднократно.

И устно, и письменно, но чаще тогда, когда требовался относительно простой, то есть и на-

глядный образ (имаж, вещьца), посредством которого сподручнее обратить внимание читателя на атипичность поэмого устройства, которое, разумеется, намного сложнее. Уподобление композиционного плана «Поэмы...» «укладке», «музыкальному ящичку» и даже «шкатулке резного дуба» с «тайным замком»¹ сильно его упрощает.

Каждая из частей «Поэмы без героя» (произведения, не имеющего в русской поэзии ана-

¹ Я имею в виду не упоминаемую в «Поэме без героя», но явно существующую в памяти автора реалию из раннего (1911) стихотворения «...Мертвый муж мой приходит / Любовные письма читать. / В шкатулке резного дуба / Он знает тайный замок. / Стучат по паркету грубо / Следы закованных ног».

логов) и скроена на особый манер, и сшита стежками разной длины, целое не равно сумме слагаемых, а грузоподъемность всей конструкции — величина переменная. Количество и качество получаемой реципиентом информации зависит от его проницательности, от умения, «читая между строчек», понимать, что «сложнейшие и глубочайшие вещи изложены» здесь «не на десятках страниц», «а в двух-трех стихах». И наверняка не случайно в «Прозе о поэме», перебрав несколько образных ее характеристик, Ахматова в итоге выбирает как наиболее похожую другую, более сложную фигуральность: «Волшебный напиток, лиясь в сосуд, вдруг густеет и превращается в мою биографию, как бы увиденную кем-то во сне или в ряде зеркал... Иногда я вижу ее всю сквозную, излучающую непонятный свет... распаиваются неожиданные галереи, ведущие в никуда... Тени притворяются теми, кто их отбросил...»

Леонид Леонов как-то признался, что «вывел композицию своего “Скутаревского”» из картины Брейгеля «Охотники на снегу». Применительно к Ахматовой можно, думаю, предположить, в порядке рабочей гипотезы, что на композиционное устройство «Поэмы без героя» в числе прочего повлияло устройство картины Диего Веласкеса «Менины». Точнее, модные в начале века споры о ней. Не исключаю, что девочка-инфанта, киевский портрет которой А. А. разглядывала в гимназические годы, возможно, и есть еще один из двойников героини. Иначе непонятно, почему, рассказывая о «Коломбине десятых годов» (Ольге Судейкиной), Ахматова произносит загадочную фразу: «Ты — один из моих двойников». Загадочную уже по одному тому, что ни в тексте поэмы, ни в примыкающих к ней стихотворениях о другом двойнике или двойниках не упоминается. В формате данной заметки это предположение, к сожалению, недоказуемо.

Для обоснования столь беззаконной гипотезы пришлось бы недопустимо сильно расширить контекст. А он весьма выразителен. Во-первых, долгая работа над переводом писем Рубенса той поры, когда художник жил в Мадриде и общался с Веласкесом. Во-вторых, интерес к испанской живописи (упоминание Эль Греко и Гойи в поэме). И наконец, увлечение Гумилева личностью Теофила Готье. Того самого Готье, который, как известно, приехав в Мадрид, чтобы своими глазами увидеть холсты забытого гения, простояв

чуть ли не час перед «Менинами»¹, изрек знаменитую фразу: «Где же картина?» (Дескать, troppo vero! — слишком правдиво.)

Но эта тема, повторяю, требует иного количества печатных знаков. Так что вернемся к более важному для нашего сюжета смыслу. Тем, что даже не запрятаны в подвал памяти, а, как уже упоминалось, положены в шкатулку с тройным дном.

Заперта сия вещица, как и следует, на тайный замок, однако ключи к нему, как и сама шкатулка-укладка, оставлены все-таки на виду. На удивление внятно, в первых же фрагментах «Прозы о поэме», и тоже почти открытым текстом, хотя и зеркальным письмом, изложила Ахматова и суть наиважнейшей для первой части «Поэмы...» коллизии: «Нет только того, кто непременно должен был быть (на новогоднем маскараде в канун 1914 года. — А. М.). И не только быть, но и стоять на площадке и встречать гостей...», «того, кто упомянут в ее заглавии и кого так жадно искала... сталинская охранка».

Казалось бы, при столь явных и ясных подсказках истолкователи, прежде чем расшифровывать двадцать девятые смыслы, для разъяснения смыслов наипервейших воспользуются подсунутыми

¹ Чтобы высказанные соображения не показались слишком уж экстравагантными, процитирую классическое описание портрета инфанты Маргариты из Киевского музея, на мой взгляд, оно явно перекликается с приведенным выше отрывком из «Прозы о поэме»: «В музеях Советского Союза есть несколько работ Веласкеса, все они не абсолютно достоверны... Но трудно поверить, что не самому Веласкесу принадлежит портрет маленькой инфанты Маргариты, хранящийся в Киевском музее... У инфанты анемичное безбровое лицо, нежное, бледное до проступающей голубизны... темные невеселые глаза... Она жалка и прелестна в своем пепельно-розово-алом наряде. Инфанту Маргариту Веласкес писал очень часто и однажды сделал ее центром большой композиции “Менины”... Там эта бедняжка стоит также оцепенело, скованная своим кринолином, посреди большой комнаты; вокруг нее услужливо вьются фрейлины, тут же карлики и большая собака. Композиция построена своеобразно. В глубине, на задней стене — просвет: открытая дверь на лестницу, там стоит какой-то придворный. Свет прорикает и из этой двери, и справа из окна. Рядом с дверью висит зеркало, и в нем видны отражения короля и королевы — подразумевается, что они стоят за пределами картины, то есть там, где находятся ее зрители. И наконец, в картине Веласкес изобразил самого себя за мольбертом — пишущим, очевидно, портрет короля и королевы. Сложная пространственная структура с двойным источником света, отражением в зеркале, взаимоотношениями первопланного и удаленного, видимого и подразумеваемого увлекла Веласкеса как живописная задача исключительной трудности и заманчивости» (Н. А. Дмитриева. Краткая история искусств. Очерки. Выпуск второй. М., 1975).

им ключами. А если воспользуются, непременно сообразят, что Гумилев — единственный из замаскированных персонажей «Петербургской повести», кого всерьез искала «сталинская охранка». А сообразив, воздадут должное феноменальной изобретательности, позволившей автору, обманув бдительность охранников, возвести Гумилева в ранг Героя «Поэмы без героя». И тем не менее: узнавания — почему-то не произошло. Не найдя имени мертвого мужа в заглавии поэмы, шифровальщики поэмы посчитали подсказку А. А. мнимой, не наводящей на след, а сбивающей со следа, уводящей от него. Между тем Ахматова стопроцентно точна: «"Поэма..." действительно названа цитатой из стихотворения Гумилева "Современность"». Из того же текста В. С. Тюльпанова, подруга детства А. А., позаимствовала название («Дафнис и Хлоя») своих воспоминаний об их царскосельской юности. Эти воспоминания, напоминаю, Валерия Сергеевна неоднократно уточняла. Причем в то самое время, конец 50-х — начало 60-х годов, когда Ахматова вернулась к доработке «Поэмы без героя». Поскольку я не уверена, что у потенциальных читателей стихотворение Гумилева «на памяти», процитирую из него две строфы:

Я закрыл «Илиаду» и сел у окна.
На губах трепетало последнее слово.
Что-то ярко светило — фонарь или луна.
И медлительно двигалась тень часового.
Я печален от книги, томлюсь от луны.
Может быть, мне совсем и не надо героя...
Вот идут по аллее, так странно нежны,
Гимназист с гимназисткой, как Дафнис и Хлоя.

Не помогло узнаванию даже то, что Ахматова называет Героя поэмы своей жизни «собеседником луны», хотя общеизвестно, что А. А. настаивала: все стихи ее первого мужа, где упоминается или луна, или дева луны, или вообще все, что относится к «лунности», посвящены ей. Следовательно, даже легкокасательный намек на «лунную зависимость» — указание не вообще на какого-то поэта, а конкретно на «томящегося от луны» Гумилева. Больше того, находясь под прицелом всевидящего ока НКВД, Ахматова еще и рискнула вставить в первую же главку поэмы его молодой, довоенный, победительный портрет. Практически это единственный портрет Н. С. Г., запечатлевший его таким, каким он вернулся из последней экспедиции в Африку осенью 13-го года:

Существо это странного нрава.
Он не ждет, чтоб подагра и слава
Впопыхах усадили его
В юбилейные пышные кресла,
А несет по цветущему вереску.
По пустыням свое торжество.
И ни в чем не повинен: ни в этом,
Ни в другом и не в третьем...
Поэтам
Вообще не пристали грехи.
Проплясать пред Ковчегом Завета
Или сгинуть...
Да что там!
Про это
Лучше их рассказали стихи.

Через двадцать три года, в мае 1963-го, именно на этом портрете «мертвого мужа» А. А. сделает надпись, которая, если, разумеется, принять к сведению предложенную расшифровку названия, воспринимается как записанный симпатическими чернилами эпилог к «Петербургской повести» (то есть к первой части триптиха):

Я гашу те заветные свечи,
Мой окончен волшебный вечер, —
Палачи, самозванцы, предтечи,
И, увы, прокурорские речи,
Все уходит — мне снишься ты.
Доплясавший свое пред Ковчегом,
За дождем, за ветром, за снегом,
Тень твоя над бессмертным бегом,
Голос твой из недр темноты.
И по имени! Как неустанно
Вслух зовешь меня снова... «Анна!»
Говоришь мне, как прежде, — «Ты».

«Поэма без героя», как известно, пришла, по словам А. А., вся целиком («я сразу увидела ее всю») в самом конце года сорокового. Однако первые бродячие поэтические строчки, из которых родилась идея книги «Маленьких поэм», стали появляться на полях ее черновики уже весной 1940-го. Одну из этих маленьких поэм — «Китежанку», в которой Ахматова переиначивает на свой лад сюжет гумилевского «Заблудившегося трамвая», она прочла Лидии Корнеевне Чуковской 11 мая 1940 года. И тем не менее в числе кандидатов на роль Главного Героя фигурируют самые разные персонажи. Чаще других — Николай Пунин и Артур Лурье. Лурье на том основании, что родился в мае, а Пунин — на основании того, что строки «за дождем, за ветром, за снегом» можно-де истолковать как указание на

смерть Николая Николаевича в северном лагере. И это при том, что Ахматова точно указала не только дату и место рождения своего шедевра (днем, 13 мая 1963-го, Комарово), но и погодные условия, не совсем обычные для середины мая (холодно, серо, мелкий дождь).

По возможности не то чтобы правильное, но по возможности точно соотнесенное с тонкостями авторского замысла, истолкование поэмы позволяет прояснить коллизию и еще одного эпизода, смысл которого также остается темным, если не ввести в уравнение со сплошными неизвестными имя Гумилева. Среди маскарадной болтовни — беспечной, прямой и бесстыдной — вдруг кто-то неосторожно выкрикивает: «Героя на авансцену!» Героиня, она же автор, успокаивает публику: не волнуйтесь, дескать, сейчас выйдет... Но тут-то и происходит неизбежное. Беспечная и полупьяная толпа в ужасе разбегается, а героиня бросает вслед убегающим реплику, значение которой не объяснено ни одним из толкователей «Поэмы...»:

Что ж вы все убегаете вместе,
Словно каждый нашел по невесте,
Оставляя с глазу на глаз
Меня в сумраке с черной рамой,
Из которой глядит тот самый,
Ставший наигорчайшей драмой
И еще не оплаканный час?

Не правда ли, сплошная невнятица? Но это для нас смысл иносказания темен. Люди ахматовского возраста и круга догадывались, о какой черной раме идет речь. Потому сразу и сообразили, чей портрет (опасный в ситуации года сорокового) грозит показаться им героиня. В особую черную раму баронесса Икскуль, та самая красавица в красной гарибальдийке со знаменитого репинского портрета, приглашая столичную элиту на открытие бально-танцевального сезона, вставляла изображение человека года. Баронесса, кстати, родная дочь княгини Марии Алексеевны Щербатовой, которой посвящено стихотворение Лермонтова «На светские цепи...», была легендой Петербурга. Зинаида Гиппиус, обожавшая хозяйку легендарного салона, вспоминала, уже на закате жизни, в оккупированном немцами Париже: «В Петербурге жила когда-то очаровательная женщина. Такая очаровательная, что я не знаю ни одного живого существа, не отдавшего ей дань влюбленно-

сти, краткой или длительной. В этой прелестной светской женщине кипела особая сила жизни, деятельная и пытливая. Все, что так или иначе выделялось, всплывало на поверхность общего — мгновенно заинтересовывало ее, будь то явление или человек. Не успокоится, пока не увидит собственными глазами, не прикоснется, как-то по-своему не разберется. Не было представителя искусства, литературы, адвокатуры, публицистики — чего угодно — который не побывал бы в ее салоне в свое время... На моих глазах там прошли Репин, Ге, Стасов, Чехов... Мог ли в нем не появиться Распутин? Он и появился... Очаровательница не стала распутиной, она обладала исключительной уравновешенностью и громадным запасом здравого смысла... Чутье к значительности — даже не человека, а его успеха — было у нее изумительное».

Больше того.

Не в пример нам, нынешним, непрошенные гости, заявившиеся в ночь под Новый, 1941 год в Фонтанный дом, без разъяснений догадываются, почему в черной раме не портрет дорогого хозяйки человека, а «еще не оплаканный час». Они ведь еще не забыли, что по христианскому обычаю совершить горестную тризну можно лишь на могиле усопшего или убиенного, а в какой яме и даже в каком из пригородов Петрограда засыпан сырой землей Николай Степанович Гумилев, Анне Андреевне не удалось выяснить. Ни в 1921-м, ни в 1941-м, ни в 1965-м. Не знаем мы этого и по сей день. История Кронштадтского мятежа, как и история связанной с ним Петроградской боевой организации, за участие в которой был арестован и расстрелян Гумилев, до сих пор остается темной.

Что же касается баронессы Варвары Ивановны Лутковской-Икскуль, то мы, к счастью, успели узнать о ней поболее, чем запомнила мадам Гиппиус. Соперничая с Львом Толстым, баронесса издавала книги для народа, прятала в своем роскошном особняке социалистов, приятельствовала с императрицей, дружила с Горьким, во время войны организовала курсы медсестер, вместе со своими девочками отправилась на фронт, вместе с ними перевязывала раненых на поле боя, за что и получила Георгия. В 1921-м, после того как был расстрелян ее пасынок, по тому же, кстати, делу, что и Гумилев, она, не получив обещанного Горьким разрешения на выезд, ушла из России. Ушла буквально: пешком, по льду Финского залива, сопровождаемая

лишь мальчиком-проводником. А было Варваре Ивановне в ту пору уже за семьдесят. Знаменитый особняк моментально разграбили, портреты и письма сожгли, и мы в результате не знаем, как же выглядела ее матушка — женщина, из-за которой Лермонтов стрелялся с мальчишкой де Барантом и на которой чуть было не женился. Публикуемый в нынешних изданиях поэта портрет М. А. Щербатовой, как потихоньку, на ушко поговаривают лермонтоведы, к Машеньке Штерич-Щербатовой-Лутковской никакого отношения не имеет.

Но если дочь унаследовала от матери свою легендарную красоту, то мнимый портрет лже-свидетельствует, а правду говорит Аким Шан-Гирей, утверждая, что слышал от Мишеля: юная княгиня хороша так, что ни в сказке сказать, ни пером описать. А если бы Илья Репин, увлекшись, как и все, удивительной хозяйкой удивительного салона, не вложил в снятый с нее портрет не только все свое мастерство, но и свою влюбленность, мы бы и не подозревали, какие губительные пожары бушевали некогда, в иной жизни «за бледным заревом искусства».